KUNST
UND
KÜNSTLER

XII. JAHRG.
1914

KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XII

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1914

INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWÖLFTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1913—1914

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

SACH- UND NAMENREGISTER

W. LEIBL, BILDNIS SEINER NICHTE LINA. 1871

BES.: REG.-RAT DR. V. BURCHARD, BERLIN

Benvenuto Cellini

In der Übersetzung von Goethe

X. Kapitel

Mit 8 Originallithographien von Max Slevogt

Noch arbeitete ich in der Werkstatt des Raphael del Moro, dessen ich oben erwähnte. Dieser brave Mann hatte ein gar artiges Töchterchen, auf die ich ein Auge warf und sie zu heiraten gedachte; ich ließ mich aber nichts merken und war vielmehr so heiter und froh, daß sie sich über mich wunderten. Dem armen Kinde begegnete an der rechten Hand das Unglück, daß ihm zwei Knöchelchen am kleinen Finger und eines am nächsten angegriffen waren. Der Vater war unaufmerksam und ließ sie von einem unwissenden Medikaster kurieren, der versicherte, der ganze rechte Arm würde steif werden, wenn nichts Schlimmers daraus entstünde. Als ich den armen Vater in der größten Verlegenheit sah, sagte ich ihm, er solle nur nicht glauben, was der unwissende Mensch behauptete; darauf bat er mich, weil er weder Arzt noch Chirurgus kenne, ich möchte ihm einen verschaffen. Ich ließ sogleich den Meister Jakob von Perugia kommen, einen trefflichen Chirurgus. Er sah das arme Mädchen, das durch die Worte des unwissenden Menschen in die größte Angst versetzt war, sprach ihr Mut ein und versicherte, daß sie den Gebrauch ihrer ganzen Hand behalten solle, wenn auch die zwei letzten Finger etwas schwächer als die übrigen blieben. Da er nun zur Hilfe schritt und etwas von den kranken Knochen wegnehmen wollte, rief mich der Vater, ich möchte doch bei der Operation gegenwärtig sein. Ich sah bald, daß die Eisen des Meisters Jakob zu stark waren; er richtete wenig aus und machte dem Kinde große Schmerzen. Ich bat, er möchte nur eine Achtelstunde warten und inne halten. Ich lief darauf in die Werkstatt und machte vom feinsten Stahl ein Eischen, womit er hernach mit solcher Leichtigkeit arbeitete, daß sie kaum einigen Schmerz fühlte und er in kurzer Zeit fertig war. Deswegen, und um anderer Ursachen willen, liebte er mich mehr als seine beiden Söhne und gab sich viele Mühe, das gute Mädchen zu heilen.

Ich hatte große Freundschaft mit einem Herrn Johann Gaddi, der Kämmerer des Papstes und ein großer Freund von Talenten war, wenn er auch selbst keine hatte. Bei ihm fand man immer die gelehrten Leute, Johann Greco, Ludwig von Fano, Antonio Allegretti und auch Hannibal Caro, einen jungen Fremden, Bastian von Venedig, einen trefflichen Maler, und mich. Wir gingen gewöhnlich des Tages einmal zu ihm. Der gute Raphael wußte von dieser Freundschaft und begab sich deswegen zum Herrn Johann Gaddi und sagte ihm: Mein Herr, ihr kennt mich wohl, und da ich gern meine Tochter dem Benvenuto geben möchte, so wüßte ich mich an niemand besser, als an Eure Gnaden zu wenden. Darauf ließ der kurz-

sichtige Gönner den armen Mann kaum ausreden, und ohne irgend einen Anlaß in der Welt sagte er zu ihm: Raphael, denkt mir daran nicht mehr! ihr seid weiter von ihm entfernt, als der Jänner von den Maulbeeren. Der arme niedergeschlagene Mann suchte schnell das Mädchen zu verheiraten. Die Mutter und die ganze Familie machten mir böse Gesichter. Ich wußte nicht, was das heißen sollte, und verdrießlich, daß sie mir meine treue Freundschaft so schlecht belohnten, nahm ich mir vor, eine Werkstatt in ihrer Nachbarschaft zu errichten. Meister Johann sagte mir nichts, als nach einigen Monaten, da das Mädchen schon verheiratet war.

Ich arbeitete immer mit großer Sorgfalt, mein Hauptwerk zu endigen und die Münze zu bedienen, als der Papst aufs neue mir einen Stempel zu einem Stücke von zwei Karlinen auftrug, worauf das Bildnis Seiner Heiligkeit stehen sollte, und auf der andern Seite Christus auf dem Meer, der St. Petern die Hand reicht, mit der Umschrift: Quare dubitasti? Die Münze gefiel so außerordentlich, daß ein gewisser Sekretär des Papstes, ein trefflicher Mann, Sanga genannt, sagte: Ew. Heiligkeit kann sich rühmen, daß Sie eine Art Münze hat, wie die alten Kaiser mit aller ihrer Pracht nicht gesehen haben. Darauf antwortete der Papst: Aber auch Benvenuto kann sich rühmen, daß er einem Kaiser meinesgleichen dient, der ihn zu schätzen weiß. Nun war ich unausgesetzt an der großen goldnen Arbeit beschäftigt und zeigte sie oft dem Papste, der immer mehr Vergnügen daran zu empfinden schien.

Auch mein Bruder war um diese Zeit in Rom und zwar in Diensten des Herzogs Alexander, dem der Papst damals das Herzogtum Penna verschafft hatte, zugleich mit vielen jungen tapfern Leuten aus der Schule des außerordentlichen Herrn Johann von Medicis, und der Herzog hielt so viel auf ihn, als auf irgend einen. Mein Bruder war eines Tages nach Tische unter den Bänken in der Werkstatt eines gewissen Baccino della Croce, wo alle die rüstigsten Brüder zusammenkamen; er saß auf einem Stuhle und schlief. Zu der Zeit gingen die Häscher mit ihrem Anführer vorbei und führten einen gewissen Kapitän Cisti, der auch aus der Schule des Herrn Giovanni war, aber nicht bei dem Herzog in Diensten stand. Als dieser vorbeigeführt wurde, sah er den Kapitän Cattivanza Strozzi in der gedachten Werkstatt und rief ihm zu: Soeben wollt ich euch das Geld bringen, das ich euch schuldig bin; wollt ihr es haben, so kommt, ehe es mit mir ins Gefängnis spaziert. Kapitän Cattivanza hatte keine große Lust, sich selbst aufs Spiel zu setzen, desto mehr andere vorzuschieben; und weil einige von den tapfersten jungen Leuten gegenwärtig waren, die mehr Trieb als Stärke zu so großer Unternehmung hatten, sagte er ihnen, sie sollten hinzutreten und sich vom Hauptmann Cisti das Geld geben lassen. Wollten die Häscher widerstehen, so sollten sie Gewalt brauchen, wenn sie Mut hätten. Es waren vier unbärtige junge Leute. Der eine hieß Bertino Altrovandi, der andere Anguillotto von Lucca; der übrigen erinnere ich mich nicht. Bertin war der Zögling und der wahre Schüler meines Bruders, der ihn über die Maaßen liebte. Gleich waren die braven Jungen den Häschern auf dem Halse, die, mehr als vierzig stark, mit Piken, Büchsen und großen Schwertern zu zwei Händen bewaffnet, einhergingen. Nach wenig Worten griff man zum Degen, und hätte sich Kapitän Cattivanza nur ein wenig gezeigt, so hätten die jungen Leute das ganze Gefolge in die Flucht geschlagen; aber so fanden sie Widerstand, und Bertino war tüchtig getroffen, so daß er für tot zur Erden fiel. Auch Anguillotto war auf den rechten Arm geschlagen, so daß er nicht mehr den Degen halten konnte, sondern sich so gut als möglich zurückziehen mußte. Bertino, gefährlich verwundet, ward aufgehoben.

Indessen diese Händel sich ereigneten, waren wir andern zu Tische; denn man hatte diesmal eine Stunde später gegessen; der älteste Sohn stand vom Tische auf, um die Händel zu sehen. Ich sagte zu ihm: Giovanni, ich bitte dich, bleib da! In dergleichen Fällen ist immer gewiß zu verlieren und nichts zu gewinnen. So vermahnte ihn

Gerhart Hauptmann.

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Fürstin Lichnowsky

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Fürst Lichnowsky

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Rudolf Wille

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Anna Pawlowa

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Frau Gerhart Hauptmann

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134 a

auch sein Vater; aber der Knabe sah und hörte nichts, lief die Treppe hinunter und eilte dahin, wo das dickste Getümmel war. Als er sah, daß Bertino aufgehoben wurde, lief er zurück und begegnete Cecchino, meinem Bruder, der ihn fragte, was es gebe? Der unverständige Knabe, ob er gleich von einigen gewarnt war, daß er meinem Bruder nichts sagen sollte, versetzte doch ganz ohne Kopf, die Häscher hätten Bertin umgebracht. Da brüllte mein Bruder auf eine Weise, daß man es zehn Miglien hätte hören können, und sagte zu Giovanni: Kannst du mir sagen, wer mir ihn erschlagen hat? Der Knabe sagte ja! es sei einer mit dem Schwert zu zwei Händen, und auf der Mütze trage er eine blaue Feder. Mein armer Bruder rannte fort, erkannte sogleich den Mörder am Zeichen, und mit seiner bewundernswerten Schnelligkeit und Tapferkeit drang er in die Mitte des Haufens, und ehe ein Mensch sichs versah, stach er dem Thäter den Wanst durch und durch und stieß ihn mit dem Griff des Degens zur Erde. Alsdann wendete er sich gegen die andern mit solcher Gewalt, daß er sie alle würde in die Flucht gejagt haben, hätte er sich nicht gegen einen Büchsenträger gewendet, der zu seiner Selbstverteidigung losdrückte und den trefflichen unglücklichen Knaben über dem Knie des rechten Fußes traf. Da er niederlag, machten sich die Häscher davon; denn sie fürchteten sich vor einem andern dieser Art.

Der Lärm dauerte immer fort, und ich stand endlich vom Tische auf, schnallte meinen Degen an, wie denn damals jedermann bewaffnet ging, und kam zu der Engelsbrücke, wo ich einen großen Zudrang von Menschen sah; einige, die mich kannten, machten mir Platz, und ich sah, was ich ohnerachtet meiner Neugierde, gerne nicht gesehen hätte. Anfangs erkannte ich ihn nicht: er hatte ein anderes Kleid an, als ich kurz vorher an ihm gesehen hatte; deswegen kannte er mich zuerst und sagte: Lieber Bruder, mein großes Übel beunruhige dich nicht! denn mein Beruf versprach mir ein solches Ende. Laß mich schnell hier wegnehmen! ich habe nur noch wenig Stunden zu leben. Nachdem ich seinen Fall in aller Kürze vernommen hatte, sagte ich zu ihm: Das ist der schlimmste, traurigste Fall, der mir in meinem ganzen Leben begegnen konnte; aber sei zufrieden! denn ehe dir der Atem ausgeht, sollst du dich noch durch meine Hände an dem gerochen sehen, der dich in diesen Zustand versetzt hat.

Solche kurze Worte wechselten wir gegen einander. Die Häscher waren fünfzig Schritte von uns; denn Maffio, ihr Anführer, hatte vorher einen Teil zurückgeschickt, den Korperal zu holen, der meinen Bruder erschlagen hatte. Ich erreichte sie geschwinde, drängte mich, in meinen Mantel gewickelt, mit möglichster Schnelligkeit durchs Volk und war schon zu der Seite des Maffio gelangt; und gewiß, ich brachte ihn um, wenn nicht im Augenblick, als ich den Degen schon gezogen hatte, mir ein Berlinghiere in die Arme fiel, der ein tapferer Jüngling und mein großer Freund war. Vier seiner Gesellen waren mit ihm und sagten zu Maffio: Mache, daß du wegkommst! denn dieser allein bringt dich um. Maffio fragte: Wer ist es? Sie sagten: Es ist der leibliche Bruder von dem, der dort liegt. Da wollte er nichts weiter hören und machte, daß er sich eilig nach Torre di Nona zurückzog. Die andern sagten zu mir: Benvenuto, wenn wir dich gegen deinen Willen verhinderten, so ist es aus guter Absicht geschehen. Laß uns nun dem zu Hilfe kommen, der nicht lange mehr leben wird. So kehrten wir um und gingen zu meinem Bruder, den wir in ein Haus tragen ließen. Sogleich traten die Ärzte zusammen und verbanden ihn nach einiger Überlegung. Sie konnten sich nicht entschließen, ihm den Fuß abzunehmen, wodurch man ihn vielleicht gerettet hätte. Gleich nach dem Verbande erschien Herzog Alexander selbst, der sich sehr freundlich und teilnehmend gegen ihn bezeigte. Mein Bruder war noch bei sich und sagte zu ihm: Ich bedaure nur, daß Sie, gnädiger Herr, einen Diener verlieren, den Sie wohl braver, aber nicht treuer und anhänglicher finden können.

Der Herzog sagte, er möge für sein Leben sorgen; er

sei ihm als ein wackerer und braver Mann bekannt. Dann kehrte er sich zu seinen Leuten und sagte, sie sollten es an nichts fehlen lassen. Man konnte das Blut nicht stillen; er fing an, irre zu reden, und phantasierte die ganze Nacht; außer da man ihm die Kommunion reichen wollte, sagte er: Ich hätte wohl gethan, früher zu beichten; denn gegenwärtig kann ich das heilige Sakrament in dieses schon zerstörte Gefäß nicht aufnehmen; es sei genug, daß ich es mit den Augen empfange, und durch diese soll meine unsterbliche Seele Teil daran nehmen, die ihren Gott um Barmherzigkeit und Vergebung anfleht.

Sobald man das Sakrament weggenommen, fingen dieselben Torheiten wieder an, die aus den schrecklichsten Dingen, der ungeheuersten Wut und den fürchterlichsten Worten, die ein Mensch sich denken kann, zusammengesetzt waren; und so hörte er nicht auf, die ganze Nacht bis an den Morgen. Als die Sonne aufgegangen war, wendete er sich zu mir und sagte: Mein Bruder, ich will nicht länger hier bleiben; denn ich würde etwas thun, das jene bereuen sollten, die mir Verdruß gemacht haben. Alsbald warf er sich mit beiden Füßen herum, ob wir ihm gleich den einen in einen schweren Kasten gesteckt hatten, und gleichsam in der Bewegung eines, der zu Pferde steigen will, sagte er mir dreimal: Lebe wohl! Und so schied diese tapfere Seele von dannen.

Abends zu gehöriger Stunde ließ ich ihn mit den größten Ehren in der Kirche der Florentiner begraben und ihm nachher einen schönen Leichenstein von Marmor setzen, auf welchem Siegeszeichen und Fahnen gebildet waren.

Übergehen kann ich nicht, daß ein Freund meinen Bruder fragte, ob er wohl den Mann, der ihn verwundet, kenne? worauf denn der Sterbende hinter mir her einige Zeichen gab, die ich aber wohl bemerkte, und wovon ich die Folgen bald erzählen werde.

Einige vorzügliche Gelehrte, die meinen Bruder wohl gekannt und seine Tapferkeit bewundert hatten, gaben mir eine Inschrift, mit der Versicherung, daß der außerordentliche Jüngling sie wohl verdiene. Sie lautete folgendermaaßen:

Francisco Cellino Florentino, qui, quod in teneris annis ad Joannem Medicem Ducem plures victorias retulit et Signifer fuit, facile documentum dedit, quantae fortitudinis et consilii vir erat futurus, ni crudelis fati archibuso transfossus quinto aetatis lustro jaceret, Benvenutus frater posuit. Obiit die XXVII. Maii MDXXIX.

Er war fünfundzwanzig Jahre alt, und ob er gleich Johann Franciskus Cellini hieß, so nannte man ihn doch unter seinen Kameraden Cecchin, den Pfeifer. Diesen Kriegsnamen ließ ich denn auch auf den Grabstein setzen, mit schönen antiken Buchstaben, die ich alle zerbrochen vorstellen lassen, außer dem ersten und letzten. Als mich nun die gelehrten Verfasser der Inschrift darüber befragten, erklärte ich ihnen, daß ich durch diese zerbrochenen Buchstaben das wundersame Werkzeug seines Körpers, das nun zertrümmert sei, vorstellen wollen. Der erste ganze Buchstabe hingegen solle die von Gott uns geschenkte Seele bedeuten, welche unzerstört in Ewigkeit bleibe, so wie der letzte den dauerhaften Ruhm des Verstorbenen anzeige. Dieser Gedanke fand Beifall; auch hat ihn ein und der andere in der Folge nachgeahmt.

Sodann ließ ich auf gedachten Stein das Wappen der Cellini setzen, jedoch mit einiger Veränderung. In Ravenna, einer sehr alten Stadt, finden sich unsere Cellinis als die geehrtesten Edelleute, welche einen aufwärts gerichteten, zum Kampf geschickten goldenen Löwen mit vorwärts geworfenen Pranken, in deren rechter er eine rote Lilie hält, im blauen Felde führen. Das Haupt des Schildes von Silber trägt einen roten Turnierkragen von vier Lätzen, zwischen welchem drei rote Lilien stehen. Unser Haus aber führt die Löwenpranke ohne Körper, mit allem übrigen, was ich erzählt habe. Und so ließ ich auch das Wappen auf meines Bruders Grabstein setzen, nur daß ich statt der Lilie ein Beil anbrachte, um mich zu erinnern, daß ich ihn zu rächen habe.

Ich suchte nunmehr mit der größten Sorgfalt jene Arbeit in Gold, die der Papst so sehr verlangte, fertig zu machen; er ließ mich zwei-, dreimal die Woche rufen, und immer gefiel das Werk ihm besser. Öfters aber verwies er mir die große Traurigkeit um meinen Bruder. Eines Tages, als er mich über die Maaßen niedergeschlagen sah, sagte er: Benvenuto, ich glaubte nicht, daß du so gar thöricht wärest! Hast du denn nicht vorher gewußt, daß gegen den Tod keine Arznei ist? Du bist auf dem Wege, ihm nachzufolgen.

Indessen ich aber so an gedachter Arbeit und an den Stempeln für die Münze fortfuhr, hatte ich die Leidenschaft gefaßt, den, der meinen Bruder geliefert hatte, wie ein geliebtes Mädchen nicht aus den Augen zu lassen. Er war erst Kavallerist gewesen und hatte sich nachher als Büchsenschütze unter die Zahl der Häscher begeben, und was mich gegen ihn am grimmigsten machte, war, daß er sich seiner That noch berühmt und gesagt hatte: Wäre ich nicht gewesen, der den braven Kerl aus dem Wege räumte, so hätte er uns alle, zu unserm größten Schaden, in die Flucht geschlagen. Ich konnte nun wohl bemerken, daß meine Leidenschaft, ihn so oft zu sehen, mir Schlaf und Appetit nahm und mich den Weg zum Grabe führte; ich faßte also meinen Entschluß und scheute mich nicht vor einer so niedrigen und keineswegs lobenswürdigen That; genug, ich wollte eines Abends mich von diesem Zustande befreien.

Er wohnte neben einem Hause, in welchem eine der stolzesten Courtisanen sich aufhielt, die man jemals in Rom reich und beliebt gesehen hatte. Man hieß sie Signora Antäa. Es hatte eben Vierundzwanzig geschlagen, als er, nach dem Nachtessen, den Degen in der Hand, an seiner Thür lehnte. Ich schlich mich mit großer Gewandtheit an ihn heran, und mit einem großen pistojesischen Dolch holte ich rücklings dergestalt aus, daß ich ihm den Hals rein abzuschneiden gedachte. Er wendete sich schnell um; der Stoß traf auf die Höhe der linken Schulter und beschädigte den Knochen. Er ließ den Degen fallen und entsprang, von Schmerzen betäubt. Mit wenig Schritten erreichte ich ihn wieder, hob den Dolch ihm über den Kopf, und da er sich niederbückte, traf die Klinge zwischen Hals und Nacken und drang so tief in die Knochen hinein, daß ich mit aller Gewalt sie nicht herausziehen konnte: denn aus dem Hause der Antäa sprangen vier Soldaten mit bloßen Degen heraus, und ich mußte also auch ziehen und

mich verteidigen. Ich ließ den Dolch zurück und machte mich fort, und um nicht erkannt zu werden, ging ich zu Herzog Alexander, der zwischen Piazza Navona und der Rotonda wohnte. Ich ließ mit ihm reden, und der ließ mich bedeuten, daß, wenn ich nicht verfolgt würde, sollte ich nur ruhig sein und keine Sorge haben; ich sollte mich wenigstens acht Tage inne halten und an dem Werke, das der Papst wünschte, zu arbeiten fortfahren.

Die Soldaten, die mich verhindert und den Dolch noch in Händen hatten, erzählten, wie die Geschichte gegangen war, und was sie für eine Mühe gehabt, den Dolch aus dem Nacken und dem Halse des Verwundeten herauszubringen, den sie weiter nicht kannten. Zu ihnen trat Johann Bandini und sagte: Das ist mein Dolch; ich habe ihn Benvenuto geborgt, der seinen Bruder rächen wollte. Da bedauerten die Soldaten, daß sie mich nicht hatten gewähren lassen, ob ich ihm gleich so schon in reichlichem Maaße seinen Frevel vergolten hatte.

Es vergingen mehr als acht Tage, daß der Papst mich nicht, nach seiner Gewohnheit, rufen ließ; endlich kam der bolognesische Kämmerer, mich abzuholen, der mich mit vieler Bescheidenheit merken ließ, daß der Papst alles wisse, aber mir demohngeachtet sehr wohl wolle. Ich solle nur ruhig sein und fleißig arbeiten.

Der Papst sah mich mit einem grimmigen Seitenblick an; das war aber auch alles, was ich auszustehen hatte: denn als er das Werk sah, fing er wieder an heiter zu werden und lobte mich, daß ich in kurzer Zeit so viel gethan hätte; alsdann sah er mir ins Gesicht und sagte: Da du nun geheilt bist, so sorge für dein Leben! Ich verstand ihn und sagte, ich würde nicht fehlen.

Sodann eröffnete ich gleich eine schöne Werkstatt unter den Bänken, grad gegen Raphael del Moro über, und arbeitete an der Vollendung des oft gedachten Werks. Der Papst schickte mir alle Juwelen dazu, außer dem Diamanten, den er wegen einiger Bedürfnisse an Genueser Wechsler verpfändet und mir nur einen Abdruck davon gegeben hatte. Durch fünf geschickte Gesellen, die ich hielt, ließ ich noch außerdem vieles arbeiten, so daß in meiner Werkstatt ein großer Wert an Juwelen, Gold und Silber sich befand.

Ich war eben neunundzwanzig Jahre alt und hatte eine Magd zu mir ins Haus genommen, von der größten Schönheit und Anmut; sie diente mir zum Modell in meiner Kunst, und ich brachte die meisten Nächte mit ihr zu; und ob ich gleich sonst den leisesten Schlaf von der Welt hatte, so überfiel er mich doch unter solchen Umständen oft dergestalt, daß ich nicht zu erwecken war. Dieses begegnete mir auch eine Nacht, als ein Dieb bei mir einbrach, der unter dem Vorwande, er sei ein Goldschmied, meine Kostbarkeiten gesehen und den Plan gefaßt hatte, mich zu berauben. Er fand zwar verschiedene Gold- und Silberarbeiten vor sich, doch erbrach er einige Kästchen, um auch zu den Juwelen zu kommen.

Ein Hund, den mir Herzog Alexander geschenkt hatte, und der so brauchbar auf der Jagd als wachsam im Hause war, fiel über den Dieb her, der sich mit dem Degen so gut verteidigte, als er konnte. Der Hund lief durch das Haus hin und wieder, kam in die Schlafzimmer meiner Arbeiter, deren Thüren bei der Sommerhitze offen standen, und weckte die Leute teils durch sein Bellen, teils indem er ihre Decken wegzog, ja bald den einen, bald den andern bei dem Arme packte. Dann lief er wieder mit erschrecklichem Bellen weg, als wenn er ihnen den Weg zeigen wollte; sie wurden diesen Unfug müde, und weil sie auf meinen Befehl ein Nachtlicht brannten, so griffen sie voll

Zorn nach den Stöcken, verjagten den guten Hund und verschlossen ihre Thüren. Der Hund, von diesen Schelmen ohne Hilfe gelassen, blieb fest auf seinem Vorsatze, und da er den Dieb nicht mehr in der Werkstatt fand, verfolgte er ihn auf der Straße und hatte ihm schon das Kleid vom Leibe gerissen. Der Dieb rief einige Schneider zu Hilfe, die schon auf waren, und bat sie um Gottes willen, sie möchten ihn von dem tollen Hund befreien; sie glaubten ihm, erbarmten sich seiner und verjagten den Hund mit großer Mühe.

Als es Tag ward, gingen meine Leute in die Werkstatt, und da sie die Thüre erbrochen und offen und die Schubladen in Stücken fanden, fingen sie an, mit lauter Stimme Wehe über den Unfall zu schreien. Ich hörte es, erschrak und kam heraus. Sie riefen mir entgegen: Wir sind bestohlen! alles ist fort, die Schubladen sind alle erbrochen. Diese Worte thaten eine so schreckliche Wirkung auf mich, daß ich nicht im Stande war, vom Fleck zu gehen und nach der Schublade zu sehen, in welcher die Juwelen des Papstes waren. Mein Schrecken war so groß, daß mir fast das Sehen verging; ich sagte, sie sollten die Schublade öffnen, um zu erfahren, was von den Juwelen des Papstes fehle. Mit großer Freude fanden sie die sämtlichen Edelsteine und die Arbeit in Golde dabei; sie riefen aus: Nun ist weiter kein Übel! genug, daß dieser Schatz unberührt ist, ob uns gleich der Schelm nur die Hemden gelassen hat, die wir auf dem Leibe tragen; denn gestern Abend, da es so heiß war, zogen wir uns in der Werkstatt aus und ließen unsere Kleider daselbst.

Schnell kam ich wieder zu mir, dankte Gott und sagte: Geht nur und kleidet euch alle neu! ich will es bezahlen. Ich konnte mich nicht genug freuen, daß die Sache so abgelaufen war; denn was mich so sehr, gegen meine Natur, erschreckte, war, daß die Leute mir gewiß würden Schuld gegeben haben, ich habe die Geschichte mit dem Dieb nur ersonnen, um den Papst um seine Juwelen zu bringen. Gleich in den ersten Augenblicken erinnerte ich mich, daß der Papst schon vor mir gewarnt worden war. Seine Vertrautesten hatten zu ihm gesagt: Wie könnt ihr, heiligster Vater, die Juwelen von so großem Werte einem Jüngling anvertrauen, der ganz Feuer ist, mehr an die Waffen als an die Kunst denkt und noch nicht dreißig Jahre hat.

Der Papst fragte, ob jemand von mir etwas wisse, das Verdacht erregen könne? Franciskus del Nero antwortete: Nein! er hat aber auch noch niemals solche Gelegenheit gehabt. Darauf versetzte der Papst: Ich halte ihn für einen vollkommen ehrlichen Mann, und wenn ich selbst ein Übel an ihm sähe, so würd' ich's nicht glauben.

Ich erinnerte mich gleich dieses Gesprächs, brachte, so gut ich konnte, die Juwelen an ihre Plätze und ging mit der Arbeit geschwind zum Papste, dem Franciskus del Nero schon etwas von dem Gerüchte, daß meine Werkstatt bestohlen sei, gesagt hatte. Der Papst warf mir einen fürchterlichen Blick zu und sagte mit heftiger Stimme: Was willst du hier? was giebts? – Sehet hier eure Juwelen! sagte ich: es fehlt nichts daran. Darauf erheiterte der Papst sein Gesicht und sagte: So sei willkommen! Und indes er die Arbeit ansah, erzählte ich ihm die ganze Begebenheit, meinen Schrecken, und was mich eigentlich in so große Angst gesetzt habe. Der Papst kehrte sich einigemal um, mir ins Gesicht zu sehen, und lachte zuletzt über alle die Umstände, die ich ihm erzählte. Endlich sprach er: Geh und sei ein ehrlicher Mann, wie ich dich gekannt habe.

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. RADIERUNG

MIT LIEBERMANN IN AMSTERDAM

VON

ERICH HANCKE

Im Sommer 1911 sah ich Liebermann in Holland. Es litt ihn doch nicht in Wannsee. Für einige Wochen wenigstens wollte er in sein Element zurückkehren, um die alte Produktivität wiederzugewinnen.

Am 12. August — ich hielt mich in einem Fischerdorfe an der Zuydersee auf — bekam ich eine Karte von ihm aus Wannsee, die seine Reise nach Noordwyk ankündigte und eine Zusammenkunft in Amsterdam bestimmte. Ihr folgte jedoch bald eine zweite, welche die Verabredung aufhob. Israels war gestorben und Liebermann musste die Reise eiligst bis zum Haag fortsetzen, um bei der Beerdigung zugegen zu sein.

In den vier Wochen, die er dann in Noordwyk verbrachte, war eine Zusammenkunft nicht zustande gekommen und erst, als er nach Deutschland zurückreiste, ward mir das merkwürdige Erlebnis dort leibhaftig mit ihm zu wandeln, wohin ich ihn in meinen Gedanken so oft begleitet hatte. An einem heissen Nachmittag, dessen Glut die lärmende

MAX LIEBERMANN, STRASSE IN EMDEN. 1891. KREIDEZEICHNUNG

Bevölkerung der Amsterdamer Strassen wie ein Rausch erregte, holte ich ihn in seinem am Hauptbahnhof gelegenen Hotel ab.

Als ich nach ihm fragte, war er soeben angekommen, allein, ohne Familie. Ich liess mich anmelden und sofort kam er die Treppe herab in grauem Sommeranzug, dunklem Paletot, mit kleinem steifen Hut, der ihn sehr gut kleidete, schwarzer, etwas abgenützter Krawatte, dunklen Glacés und Regenschirm. Er war sehr gut aufgelegt, sah vorzüglich aus, von der Sonne gebräunt, beweglich wie Quecksilber und sehr elegant.

Wir traten auf die Strasse und nachdem er mich an seine rechte Seite befördert hatte — auf dem linken Ohr hört er nicht gut — fing er sogleich an, mir von den beiden neuen Halsen in Haarlem vorzuschwärmen. Er kam direkt von dort her.

Diese Bilder, zwei Porträts, die von ihrem Besitzer, dem polnischen Grafen Zamoyski, dessen Vorfahren sie darstellen, dem Haarlemer Museum geliehen waren, begeisterten Liebermann: „Wissen Sie, das waren Juden, die in Holland reich geworden sind, dann nach Polen gingen und dort Grafen wurden". Diese Vorstellung regte ihn förmlich auf, aber auch an sich entzückten ihn die Bilder. „Ich habe da eben ein Porträt gemalt, auch ganz in Schwarz (das ausgezeichnete Bild des Hamburger Bürgermeisters Burchardt), da finde ich das eben wundervoll, wie Frans Hals das Schwarz behandelt. Und diese wunderbare Hand und das Kleid mit dem Gold. Und haben Sie das Rosa an dem Ärmel gesehen? Das ist göttlich."

Die Strasse hinaufschreitend erzählte er dann wie viel er in Noordwyk gemalt hatte. „Achtzehn Bilder in vier Wochen. Sehen Sie, so eine Kiste voll Bilder ist gestern nach Berlin abgegangen," sagte er, auf eine metergrosse quadratische Kiste deutend, die vor einem Torweg auf dem Trottoir stand. Besonders von einem Tennisplatz in voller Sonne sprach er, den jeder für unmalbar erklärt hatte, und der, wie er glaubte, ausgezeichnet gelungen sei, das Beste was er noch gemalt habe und vor allem ganz anders als bisher. Dann kam er auf Israels zu sprechen. Sein Begräbnis war infolge des taktlosen Benehmens der Scheveninger Badegäste nicht so würdig gewesen, wie es sich gehört hätte, was Liebermann empörte. Von Israels kam die Rede auf das Rembrandthaus in der Jodenbreestraat, das auf Israels Betreiben restauriert und in ein Rembrandtmuseum umgeschaffen worden war. Da ich es nie gesehen hatte, erbot Liebermann sich es mir zu zeigen.

Erst aber gingen wir noch zu seinem Zigarrenlieferanten, dem er eine Rechnung schuldete, um

MAX LIEBERMANN, JUDENVIERTEL IN AMSTERDAM. BLEISTIFTZEICHNUNG. 1876

BES.: MAX LIEBERMANN

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. 1908

die sich eine ganze Kette von Missverständnissen geschlungen hatte. Die Debatten gaben Liebermann Gelegenheit, in seinem Überholländisch zu glänzen. Die nou und erei gingen ihm vom Munde wie van Gogh sein tant qu'à quant à"

Dann tauchten wir im Judenviertel unter und steuerten direkt auf die Jodenbreestraat los.

Es war Freitagabend und die Vorbereitungen für das Fest liessen das sonst schon so geschäftige Treiben eine fieberhafte Leidenschaftlichkeit erreichen.

Liebermann war wie ein Soldatenpferd, das Pulverdampf wittert. So hatte ich ihn noch nicht gesehen. Er drehte sich links und rechts und machte mich auf markante Erscheinungen aufmerksam. Wir kamen zum Rembrandthaus.

Kurz vor seinem Tode hatte Israels der feierlichen Eröffnung des Hauses, zu der auch die Königin aus dem Haag herübergekommen war, beigewohnt, und als er dann durch die Breestraat, in der auch er vor Jahren gewohnt hatte, geschritten war und auf der Schwelle seines früheren Hauses stand, hatte das Volk ihm begeisterte Huldigungen dargebracht. Wir besahen uns das Gebäude, natürlich nur von aussen, denn es war spät, und dann kam Liebermann auf die glückliche Idee, mich an die Schauplätze seiner eigenen Thätigkeit zu führen. Wir wanden uns also durch die Menschenknäuel und machten endlich in der Mitte der Strasse vor einer allerordinärsten Schnapsbudike Halt. Wir traten in den schmutzigen Laden und näherten uns dem Schenktisch. Die Gäste waren wie Figuranten mit einem Male verschwunden. Hinter dem Schenktisch stand ein kräftiger, schnurrbärtiger Jude von zurückhaltendem Wesen und neben ihm ein kleiner Buckliger mit grünlichem Gesicht, langer krummer Nase und unter langen Wimpern lächelnd zwinkernden Äuglein. Liebermann gab sich herzlich zu erkennen und bat um die Erlaubnis hinaufgehen und dem Herrn zeigen zu dürfen, wo er gemalt habe. „Levi, geh mit oben," sagte der zurückhaltende Mann zu dem Buckel (natürlich auf holländisch) und nun stiegen wir eine unglaubliche Treppe hinauf, die fast senkrecht stand, nur an einer Seite ein Geländer hatte und deren zehn Zentimeter breite Stufen sich oben im Dunkel verloren. Allein hätte ich mich vielleicht nicht hinaufgetraut. Tastend folgten wir Levi in eine Wohnung hinein und landeten schliesslich in einem ziemlich grossen Zimmer, wahrscheinlich einer guten Stube, deren Polstermöbel in weissen Hüllen steckten. In der Ecke neben einem der Fenster lagen auf dem Fussboden sauber auf einem Bogen Papier zwei gekochte Suppenhühner, die morgen, am Sabbath, vermutlich überbraten werden sollten. Aus diesem Fenster hat Liebermann seine schönsten Judengassen gemalt. Man sah sie da unten liegen, wimmelnd von Karren voll Äpfeln und Gemüsen, Fischen, Kokosnüssen, allen möglichen und unmöglichen Waren, ein wahres Füllhorn aus dem Schmutz aufgelesener Delikatessen, umschwirrt von dem surrenden Menschenschwarm. Gerade gegenüber öffnete sich das kleine Gässchen mit seinen kohlenschwarzen Mauern und den grellweissen Fenstereinfassungen,

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. 1905

MAX LIEBERMANN, GEMÜSEKARREN. 1906

einer Treppenstufe vor einem kleinen Häuschen sass ein altes würdiges Judenweib, Liebermann hat sie oft gezeichnet und gemalt. Er nickte ihr im Vorübergehen zu. Ein paar Schritte weiter traten wir in einen winzigen Laden. Eine ältere Frau erschien und im Hintergrunde drückte sich ein kleines Mädchen herum. Es waren nette Leute. Liebermann fragte nach dem Mann, der Diamantschleifer ist, mit den Augen aber nicht mehr so recht fort kann. Dann zeigte er mir in einem abgeteilten Raum, an dessen winzigem Fensterchen gerade noch Raum für eine Art Schusterschemel war, den Blick auf

das Liebermann verewigt hat. So ähnlich, so unübertrefflich ähnlich! Liebermann aber wollte durchaus noch die Juffrouw sprechen. Levi ging sie holen. Aber sie mochte nicht präsentabel sein, denn es dauerte lange und war schon fast dunkel geworden, bis eine stark gerötete korpulente Madame aus deren Augen Befremdung und Ärger funkelten, erschien. „Aber das ist ja nicht die Juffrouw", fuhr Liebermann auf sie los. Nun stellte sich heraus, dass neue Mieter eingezogen waren. Ein kurzes, etwas unbehagliches Gespräch, an dem sich die Madame nur mit ihren Augen beteiligte, folgte, und dann ging es fort, die halsbrecherische Treppe wieder hinab. Draussen fing Liebermann an, die üblen Erfahrungen, die er mit den Juden gemacht hatte, zu erzählen. Wie vor einigen Jahren seine Modelle, die von seinem Reichtum und von den hohen Preisen seiner Bilder gehört hatten, sich zusammenrotteten und in sein Zimmer eindrangen, um unter Drohungen Geld von ihm zu erpressen. Ich konnte seinen Worten kaum folgen, denn bei der Rücksichtslosigkeit der Wagen und Menschen war man in beständiger Lebensgefahr.

„Ich habe auch bei Christen gemalt, da will ich Sie noch hinführen."

Wir gingen die Strasse noch weiter hinauf und bogen dann in ein stilleres Seitengässchen ein. Auf

einen andern Teil der Breestraat, den er von dort gemalt. Es war so eng, dass man sich nicht rühren, geschweige denn die kleinste Feldstaffelei unterbringen konnte und so dunkel und schmutzig, dass man sich nicht hinzusetzen traute. Und doch hat Liebermann dort Raum, Licht und Stimmung genug gefunden, um Meisterwerke zu schaffen. Welcher Sieg über das Objekt! Wir verabschiedeten uns freundlich und Liebermann grüsste noch eine Alte, die aus einem benachbarten Keller heraufstieg.

Nun führte er mich in einem Gewirr von Gässchen herum, auf die Stellen zeigend, die er früher gemalt. Es war mittlerweile Abend und stiller geworden. Die Leute feierten ihren Freitagabend. Nur ein paar Jungen gafften uns an. „Wissen, Sie, wie man das hier nennt"? fragte mich Liebermann, „die Vlooienburg (Flohburg)".

Er wollte mir nun auch die Synagoge zeigen, wo er die Studien zu Christus im Tempel gemacht hat. Unterwegs erzählte er von der Zeit, wo er noch mit Allébé Freitag abends hinzugehen pflegte, in jene alte berühmte Synagoge, wo Spinoza in den Bann getan wurde.

Sie steht in einem von niedrigen Häuschen umgebenen Hofe. Ein Backsteinbau von eigenartiger Würfelgestalt. Auch hier das ernste und doch nicht düstere Dunkelrot und -grün. „Deftig",

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. KREIDEZEICHNUNG. 1907

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. 1905

sagte Liebermann, ein nicht leicht zu übersetzendes holländisches Wort, das vornehm, würdig, stattlich ausdrückt. In der Mitte des Hofes stand ein einzelner Baum. Unter diesem standen wir, rauchten unsere Zigarren und sahen nach den Fenstern, durch die man die brennenden Lichter erblickte und Liebermann sprach von seiner Familie und deren Frömmigkeit. Auch er selbst sei früher am Sonnabend nie mit einer Zigarre über die Strasse gegangen, wozu ich aus meiner Erinnerung ergänzen kann, dass er sogar diesem Feiertag zu Ehren stets den Zylinder trug. Als wir ausgeraucht hatten, traten wir hinein, blieben aber am Eingang stehen. Sogleich erkannte ich in dem einfachen schönen Raum die braunen Holzbänke und die bauchigen Messingleuchter, Gebetmäntel waren allerdings nicht zu sehen. Er, der Vorbeter, drehte uns einen mit ëinem schwarzweissgestreiften, silberbefransten Tuche bedeckten Rücken zu.

Wir kamen nun auf breitere Strassen und von den Grachten wehte etwas Kühlung her. Wir gingen am Doelen Hotel vorbei und ich weiss nicht welche Anekdote Liebermann davon erzählte. Er schwelgte überhaupt in Erinnerungen, tausend Geschichten aus den vierzig Jahren, seit denen er Amsterdam kennt, fielen ihm ein. Schliesslich bekam er Hunger und wollte in seine Stammkneipe fahren. Die richtige Tram fuhr uns vorbei, wir rannten hinterher und sprangen — Liebermann trotz seiner 64 Jahre mit grosser Behendigkeit — hinauf.

Nach dem Essen, dem er ebensowenig Zeit widmete, wie früher, brachen wir sogleich auf. Ich kenne keinen Menschen, den ich mir so wenig am Biertisch denken kann wie Liebermann.

Ich begleitete ihn nach seinem Hotel und wir verabredeten, dass ich ihn am nächsten Morgen abholen sollte. Da wollte er mir im Reichsmuseum Zeichnungen von Rembrandt zeigen.

Als ich am andern Morgen hinkam, wartete er schon vor dem Hotel. Er war weniger frisch, hatte schlecht geschlafen. Sein Hotel gefiel ihm nicht. Das Zimmer war zu klein. In Noordwyk hatte er

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE JÜDIN. KREIDEZEICHNUNG. 1908

es besser gehabt. Er liess sich etwas Geld für die Reise wechseln und dann fuhren wir ins Reichsmuseum.

Zuerst betrachteten wir die Bilder in den offenen Kabinetten, die den ersten grossen Saal einfassen, und Liebermann amüsierte sich damit alles auf das Erzählende hin anzusehen. Dann gingen wir in den Rembrandtsaal, wo die Van der Helst hängen und machten Halt vor dem grossen Schützenstück von Codde auf dem Frans Hals einige Köpfe und Hände und eine ganze Figur, den Fähnrich, gemalt hat. Der Fähnrich, in perlgrauer Seide mit orangegelber Schärpe, eine wahre Pracht, ist sicherlich mit das Schönste, was es von ihm giebt.

Liebermann meinte, dass er in dem Bilde jeden Strich, der von Frans Hals herrühre, erkennen könne. Auch sähe man, wie er erst nur wenige Änderungen machen wollte, nach und nach aber immer mehr ins Malen hineingekommen sei. „Woran liegt es nur," sagte er, „dass ein Meister nur ein paar Striche in die Arbeit eines Stümpers zu setzen braucht, um daraus ein Meisterwerk zu machen?"

Diesen Fähnrich, sagte er, hatte er früher durchaus kopieren wollen, aber das Bild hing im Zimmer des Direktors und war nicht zugänglich. Bei dieser Gelegenheit erzählte er auch folgende hübsche Geschichte.

Als er noch in Haarlem kopierte, sass er einmal in Gesellschaft eines sehr bekannten, bei Hofe einflussreichen Schlachtenmalers und eines anderen Künstlers im Café am grossen Markt. Die Rede kam auf Frans Hals und der grosse Maler fragte Liebermann: „Sagen Sie, wozu kopieren Sie das alte Zeug eigentlich, was finden Sie denn an dem Frans Hals?" Darauf Liebermann: „Das ist so einfach nicht zu sagen, aber abgesehen von allem andern gibt es doch niemand, der so einen Kopf malen könnte." Da erhob sich der Begleiter und sagte mit ehrfurchtsvoller Gebärde:

„Aber bitte, hier, der Herr Professor. —"

Dann gingen wir zur „Nachtwache". Eine gute Stunde weilten wir davor unter Hochzeitsreisenden mit Führern und deutschen Malern. Einmal, als die Aussicht uns ganz versperrt war, schlief Liebermann auf seinem dunklen Sofa einen Augenblick ein.

Es ist ein merkwürdiges Ding um dieses Bild. Man wagt davor nicht laut zu sprechen und soviel wir auch kritisierten, die unheimliche Macht des ungeheuren Werkes nahm uns doch immer wieder gefangen und wir verstummten.

Liebermann erzählte von einem Freunde, der von der fixen Idee verfolgt war, die „Nachtwache" könnte verbrennen oder auf irgendeine andere Weise zerstört werden und der, damit man doch wisse, wie sie ausgesehen, sie in Originalgrösse kopierte. Da habe Liebermann gesehen, dass das Weiss der Wäsche reiner Lichtocker sei.

Rembrandt sei überhaupt bis zum äussersten gegangen und habe doch den Vordergrund nicht bewältigen können. Die beiden Offiziere seien leblos, die Hand des Hauptmannes sogar miserabel. Das Ergreifende an dem Bilde sei das ungeheure Wollen. Es sei der grösste Effort der Niederländischen Kunst. Und als wir, nachdem wir noch einige Minuten an der das Bild schützenden Barriere gestanden, den Saal verliessen, sagte er: „Wenn man Frans Hals sieht, bekommt man Lust zum Malen, wenn man Rembrandt sieht, möchte man es aufgeben".

Die „Stalmesters" machten dagegen wenig Eindruck. Liebermann meinte: „Je älter man wird, desto mehr zieht man die „Nachtwache" vor. Durch die „Nachtwache" hat Rembrandt seine Karriere vernichtet, darum nahm er sich bei diesem neuen wichtigen Auftrag in acht, seinen Auftraggebern durch Kühnheit zu missfallen. Liebermann tat dem Werke sogar den Schimpf an, den Witz eines Berliner Sezessionskollegen zu zitieren: „Man merkt zu sehr die Photographie". Wir gingen dann zur „Judenbraut", die ausnahmsweise durch keine Kopie verstellt war. Sie gehört zu Liebermanns Lieblingsbildern. Im höchsten Maasse bewunderte er dann die „Trinkerszene" von Jan Steen, die im selben Saale hängt. Zu meinem Erstaunen lobte er auch ein Porträt von Rubens, der ihm früher fast Widerwillen eingeflösst hatte. Den berühmten „Narren" von Frans Hals hielt er nicht für echt, ebensowenig das Porträt der „Frau Bas" vom Rembrandt.

Er urteilte mit grosser Bestimmtheit und ich habe niemand richtiger urteilen hören.

Etwas abgespannt durchirrten wir nun das riesige Museum und kamen endlich zu den Modernen. Wir traten in den neuen Israelssaal, an dessen einer Wand, den Rahmen mit schwarzem Flor verhüllt, die „Judenhochzeit" hing, während die anderen Bilder, wenn auch ohne Flor, den gleichen traurigen Eindruck machten. Liebermann wollte in diesem Saal nicht bleiben. Er meinte, ein ehrgeiziger Mann habe diese Sammlung ohne Wahl zusammengekauft. Mir schien diese Behauptung ungerecht, denn ich erinnerte mich, viele dieser

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. KREIDEZEICHNUNG. 1905

MAX LIEBERMANN, GIEBEL. 1876

an der Fensterwand sitzend, kritisierte Liebermann die Bilder, unter denen einige sehr schöne waren. Dann trat er vor ein Stilleben von Cézanne: „Sehen Sie, da fehlt doch noch das Beste: die Schönheit der Qualität. Hat denn nicht Frans Hals so eine Frucht viel besser gemalt?" „Ich kann da nicht mit, ich stehe noch ganz auf dem Boden Courbets."

Da wir nun augenblicklich Malerei nicht mehr in uns aufnehmen konnten, lud Liebermann mich ein mit ihm zu frühstücken. Von dem in der Sonne glühenden Pflaster geblendet, durchquerten wir den freien Platz vor dem Museum und gingen dem Stadtinnern zu. Ich fragte Liebermann, ob ihn der immer blaue Himmel — wir hatten in Holland einen ganz italienischen Sommer gehabt — bei der Arbeit nicht gestört habe? „Nein", meinte er, „an der See habe er am liebsten Sonne." Das interessiere ihn jetzt am meisten.

In dem grossen hohen Saale des Amerikanhotels nahmen wir eine Mahlzeit ein, während deren ich das Gespräch auf Stimmung in der Malerei zu bringen versuchte, die mich zu der Zeit besonders beschäftigte. Nun ist mit Liebermann nicht leicht diskutieren, denn er folgt selten einem Gedanken, sondern springt in plänkelnder Weise auf tausend fernliegende Dinge über. Bei der Melone aber, die wir als Dessert verspeisten, war es mir gelungen, ihn für die Idee zu interessieren und nach aufgehobener Tafel verfolgten wir im benachbarten Vondelpark auf und ab promenierend unser Gespräch.

Worin Liebermann mit mir einig war, das ist die Verwerflichkeit jeder auf die Rührung des Publi-

Bilder als Hauptwerke von Israels auf grossen Ausstellungen gesehen zu haben und ich sagte: „Israels ist nicht anders".

Vor zwanzig Jahren hätte Liebermann wohl mit Begeisterung vor dem grossen „door velden en wegen" gestanden, jetzt gefiel ihm von den Israels des Reichsmuseums am besten das Porträt des Hauswirtes in der Roozengracht, ein sehr frühes Werk.

In dem Cézanne- van Gogh-Kabinet, das sich in einem kaum auffindbaren Winkel befand, machten wir noch einmal Halt. Auf einem Stuhl

kums zielenden Spekulation. Ein Künstler muss stolz sein. Welch prachtvoller Stolz liegt in Frans Hals. Es hat ihn an Uhde immer empört, dass er sich in seinen Bildern so erniedrigte.

Nun gingen wir den kurzen Weg zum Reichsmuseum zurück, um die Rembrandtzeichnungen anzusehen. Da diese nur auf Verlangen gezeigt werden, schickte Liebermann dem Direktor seine Karte hinein. Wir wurden liebenswürdig empfangen. Liebermann gab schnell einige geistreiche Paradoxe über Museen und deren Öffentlichkeit zum Besten und dann wurden wir an einen grossen Tisch installiert und man legte uns einige neunzig Rembrandtzeichnungen vor, darunter drei unbeschreiblich schöne weibliche Akte, um die es Liebermann eigentlich zu tun war. Dem Genuss ihrer Betrachtung gab Liebermann sich fast schweigend hin. Nur selten durch ein halblautes Wort auf einen besonderen Reiz deutend.

Der liebenswürdige Direktor kam hinzu und lud uns ein, mit ihm ein Tässchen Thee trinken zu gehen, auch wollte er uns eine Amsterdamer Sehenswürdigkeit zeigen. Jedes einzelne Haus kritisierend, zogen wir durch einige Strassen und Grachten nach dem Beguinenhof. Liebermann kannte ihn natürlich längst. Er hatte ihn schon vor zwanzig Jahren gezeichnet. Dann zwängten wir uns in einen überfüllten Lunchroom, wo er unsern Thee mit einigen medisanten Bemerkungen über einen holländischen, sehr berühmten Kollegen des Direktors würzte. Es fiel mir, während er lächelnd mit jenem sprach, auf, wie bildhübsch er aussehen kann. Wir brachen auf, der Direktor empfahl sich und in sehr abgespanntem Zustand waren wir uns überlassen.

Von einem Ausflug nach der Zuyderzee, der anfänglich beabsichtigt war, wurde nicht mehr gesprochen. Liebermann wäre auch nicht recht in der Verfassung gewesen, eine grössere Fusstour zu machen. Er begründete sein schlechtes Schlafen nachträglich auch mit dem Ausbleiben eines Briefes von seiner Frau, das ihn in der Nacht geängstigt.

Für einen Tag hatten wir nun wohl Kunst genug gesehen. Nun aber kam (der furchtbare) Liebermann erst noch darauf zu verschiedenen Kunsthändlern zu gehen, er meinte, die modernen Bilder hätten nichts damit zu tun. Durch unaufhörliches Rauchen uns künstlich aufstachelnd, wanderten wir nun zu dem Kunsthändler Wisselingh: kleine Corots, Diaz usw., moderne Holländer, sehr viel schlechte Breitners, von Liebermann nichts. Dann ging es zu Frédéric Müller, dem grossen Kunstauktionator. Sehr merkwürdiges Gebäude mit riesigen, schwermütigen Räumen. Ausschliesslich alte Kunst. Ein junger, rothaariger Angestellter, den Liebermann sehr gern hat. Es war mittlerweile 6 Uhr geworden. Im allgemeinen die Richtung nach dem Hotel einhaltend, gingen wir nun durch viele Strassen, in denen sich für Liebermann fast an jedes Haus eine Erinnerung knüpfte. Er zeigte mir das alte Trippenhuis, das früher als Museum diente, den Elberfelder Hof, wo er bei seinem ersten Aufenthalt vor vierzig Jahren logierte, das Hotel des Pays Bas, von wo ihm der Hausknecht seine Malsachen nach jener Scheune getragen, wo er die Skizze zu den „Konservenmacherinnen" malte.

Auf dem Dam, einer eleganten Strasse fing er unversehens an: „Jetzt geht es mir wieder besser, die Mysogyne ist vorbei", welchen Ausruf er durch ausführliche Bemerkungen über die uns begegnenden Passantinnen erläuterte. Dann standen wir wieder vor seinem Hotel. Einer Einladung zum Abendessen widerstand ich.

„Tut es Ihnen nicht leid, Herr Professor, Holland zu verlassen?" Aber Liebermann ist ganz unsentimental. Er hatte sein Werk getan und war froh in seine Bequemlichkeit zurückzukehren. Ich verabschiedete mich und voll des Eindrucks fuhr ich heim in mein Fischerdorf.

MAX LIEBERMANN, STUDIENZEICHNUNG

CORDIER LEGROS WHISTLER MANET BRACQUEMOND DE BALLEROY
DURANTY FANTIN-LATOUR CHAMPFLEURY BAUDELAIRE

II. FANTIN-LATOUR, HULDIGUNG FÜR DELACROIX

DIE SAMMLUNG MOREAU-NÉLATON

I

VON

JULIUS ELIAS

Als er seine kostbare und köstliche Bildersammlung dem französischen Staat als Besitztum für immer schenkte, war Etienne Moreau-Nélaton erst siebenundvierzig Jahr alt (geboren 1859). Psychologisch wird dieser merkwürdige Fall von Selbstentäusserung dadurch erhöht, dass die Sammlung nicht etwa nur ein von den Vätern Ererbtes war, ein Hausschatz, zu dem der letzte Eigner leichten Kaufes kommt, — nein, der Spender hatte auch des Enkels oberste Pflicht erfüllt: die Erbschaft zu verdienen, indem er sie mehrte im eigenen Geiste. Er gestaltete das überkommene, nur teilweise nach überlegenen Gedankengängen zusammengetragene Werk durch Ausscheidungen und selbständige Erwerbungen so um, dass ein Symbol für die grosse Entwicklungsidee der französischen Malerei im neunzehnten Jahrhundert entstand. Es sind genau hundert Malereien, deren sich eine fast märchenhafte Uneigennützigkeit entschlug und von dieser wie selbstverständlichen Geste durfte Etienne Moreau wohl sagen: hier tue sich „une centenale en cent tableaux" auf, — ein Jahrhundertjubiläum in hundert Bildern.

Photographien: M. Yvon, Vincennes bei Paris.

Der Louvre hat, wie die Kirche, einen grossen Magen, hat ganze Sammlungen aufgefressen, —

EUGÈNE DELACROIX, PFERD VON EINER LÖWIN ANGEGRIFFEN

aber alle die andern bedeutenden Bildererbschaften, die man ihm zu schlucken gab, sind ihm doch erst nach dem Tode der Sammler (neuerdings: Tomy-Thiéry, Chauchard, Camondo) durch letztwillige Verfügung zugefallen. Jetzt aber war das ebenso seltene wie seltsame Ereignis eingetreten, dass ein in der Kraft des Lebens stehender Künstler und Bürger sein Eigentum an malerischen Werken und Werten, deren Ensemble der Ausdruck einer Persönlichkeit war, in scheinbar raschem Entschluss von sich that, um mit dem, was bisher sein Glück ausmachte, die Allgemeinheit zu beglücken. Etwa: wie einer Schönheit und Eitelkeit der Erde, seines Daseins höchsten Gewinn dahingiebt und in ein Kloster geht.

Ganz so tragisch ist der Vorgang nun freilich nicht zu nehmen, denn Etienne Moreau hatte seinem Tätigkeitsdrang, wie man bald sehen wird, noch andere Ziele gesetzt als nur das Sammeln, — immerhin hat diese neutralisierende Stellung der eigenen Schöpfung gegenüber etwas Rätselhaftes, zumal für die Leute, die mit Leidenschaft Kunstdinge zusammenraffen. Wohl giebt es auch unruhige Sammler, die viel Schönes aufgebracht haben und eines Tages Ekel empfinden vor der gewohnten Aufgabe, weil ein neues Ideal vor ihnen in Sehweite auftaucht (wie in jüngster Zeit Jacques Doucet): zu ihnen gehört dieser Moreau nicht. Er hatte sein Werk mit künstlerischer Überlegung auf die Höhe geführt, wo es 1906 stand, und er liebte jedes einzelne Stück so am letzten wie am ersten Besitzertage und liebt es heute noch; auch hat er nach der Donation nicht wieder gesammelt. Eitelkeit war nicht mit im Spiele; er verlangte nichts für sich, keine Ehrenbezeugung, keinen Orden, und trat (insofern passt das Gleichnis vom Mönch) gleich in die Dunkelheit zurück, ohne die allergeringste Reklame für seine Leistung zu machen. Ja, er sorgte nicht einmal für das literarische Denkmal, das solche Schenkungen zu begleiten pflegt und das gewöhnlich von präkonisierenden Fachmenschen wortreich hergestellt wird (zum Beispiel im Falle Chauchard). Die Schenkung sollte für sich selbst sprechen und bekam nur einen bescheidenen und knappen Katalog mit auf den Weg in die grosse Öffentlichkeit.

Da nun alle Trompetenstösse fehlten und in den Tagesblättern nur Belanglosigkeiten erschienen, so geschah es, dass sich bald Vergessenheit senkte auf Handlung und Werk. Während der Ruhm des eitlen, selbstgefälligen Chauchard, der doch nur

ein Sammler war dank seinem Reichtum und nicht dank seinem Geschmack, in die Lande verkündet wurde durch eifrige Reporter und noch eifrigere Kunstoffiziöse, so findet man, soweit bibliographisch das Auge blickt, bloss zwei oder drei nachdenklichere, wenn auch summarische Betrachtungen über die einzig dastehende Art der Bereicherung, die das öffentliche Kunstgut Frankreichs durch Etienne Moreau erfahren hat: es äusserten sich Maurice Tourneux in der „Gazette des Beaux-Arts", Léon Deshairs in der „Revue de l'Art" und Raymond Koechlin, der Freund, im „Journal des Débats". Und während im Pavillon Chauchard ein gleichgültiges, zumal internationales Volk sich massenhaft drängt, bekommt man in der entlegenen Saalfolge der Rue de Rivoli wahrhaft einen Begriff von „Öd und Einsamkeit". Ein Millionengeschenk, das stillschweigend eingesteckt wurde.

Die einzige Bedingung, die der freigebige Mann stellte, war die unmittelbare Angliederung der Bilder und Zeichnungen an den Louvrebestand. Jedoch in Frankreich wie anderswo ist es kein leichtes Ding, dem Vaterland etwas zu schenken: die Pforten zu den staatlichen Kulturinstituten sind mit tückischem Paragraphenwesen und fussangelreichen Reglementierungen verrammelt. So sagt eine Bestimmung der Louvretyrannis: kein Kunstwerk wird aufgenommen, dessen Schöpfer nicht mindestens zehn Jahre tot ist. Nun beruhte die Eigenart der Moreau-Sammlung aber gerade in ihrem stark ausgeprägten evolutionistischen Geiste: man hätte also vorsichtigerweise zum Beispiel Etiennes Liebling, dem Meister von Giverny, schon 1896 den Schierlingsbecher reichen müssen, damit er 1906 in das Pantheon nationaler Kunst hätte eingehen können. Wie konnte man das Gesetz umgehen und es dennoch respektieren? Das Finanzministerium musste einst im „Pavillon de Marsan" Räume an das Museum der dekorativen Künste abgeben, und die „Arts décoratifs" gaben jetzt wiederum hoch in den oberen Stockwerken ein paar Säle an Etienne Moreau ab. So ist seine Sammlung im „Louvre" und ist doch nicht im Louvre. Sie ist sozusagen im Warteraum, bereit in die grosse Ruhmeshalle einzutreten, wenn der letzte der Impressionisten gestorben und zehn Jahre tot sein wird ...

EUGÈNE DELACROIX, STILLEBEN

EUGÈNE DELACROIX, EINNAHME KONSTANTINOPELS DURCH DIE KREUZFAHRER

Die Psychologie des Falles liegt nicht an der Oberfläche. Ehrsucht oder Unbeständigkeit war nicht das bestimmende Motiv; auch nicht Überdruss oder pathologische Laune: Etienne Moreau ist kein erschöpfter Spross seines Hauses, sondern ein kerngesunder Mann, ein leidenschaftlicher „campagnard", der den grössten Teil des Jahres auf seiner Väter Landsitz in Fère-en-Tardenois (Picardie) verbringt und nur einige Wintermonate in sein ehrwürdiges Hôtel des Faubourg St. Honoré zurückkehrt, wenn der kulturbedürftige Weltmann einmal stärker in ihm wird als der Adorant der Natur. — Wo liegt die Seele seiner Tat? Fragt man ihn selbst vorsichtig nach seinen Beweggründen, so hält er etwa diese Formel bereit: „Es musste mir daranliegen, dieses eigene und wertvolle Gut vor Erbschaftsrivalitäten nach meinem Tode zu sichern; ich war das einzige Kind meiner Eltern; aber ich selbst habe zwei Töchter und einen Sohn: — werde ich die Stimmungen und Gesinnungen meiner künftigen Schwiegersöhne genau kennen? Da habe ich denn selbst vorgebaut, indem ich einen lieben Gedanken, der nicht von ungefähr in mir gelebt, zur Wirklichkeit gemacht habe, in einem Alter, da des Mannes Wille ungebrochen ist." Er wollte also keine testamentarische Bestimmung treffen, um sie vielleicht eines Tages unter irgendeinem äusseren oder inneren Druck zu widerrufen.

Immerhin, — Etienne Moreaus Tat war gewiss nicht so kühl abgewogen, wie es hier den Anschein hat. Als ihm jener liebe Gedanke kam, stand dieser Mann und Künstler der Realitäten am Ende doch unter einem mystischen Zwang. Er wollte das, woran drei Geschlechter gebaut, jedes in seiner Art, als Zeugnis bürgerlichen Kunstelans pietätvoll in die Zukunft retten. Alles besitzt man, was man durch Geld erworben hat, nur die Kunst nicht. Erst in dem Augenblick, da er seine Kunstwerke

führte. Diese Mutter, der (nach Etiennes reizendem Worte) „une boîte à couleurs dans sa corbeille de noce" lag, ist in ihrer Art eine grosse Frau gewesen, ein ganzer Künstler: als Tiermalerin hat sie sich nach Troyon gebildet, als Keramistin hat sie, in anmutigster Fortentwicklung japanischer Dekorationsgedanken (lange vor Kopenhagen), Charaktervolles und Dauerndes — Maler und Töpfer in einer Person — geschaffen. Dem künstlerischen Rang entsprach ein hoher Menschenwert.

EUGÈNE DELACROIX, AKTSTUDIE

In ihrem Sohn machte Camille Moreau das Beste frei; er sollte, jedes Triebes zum Materiellen ledig, ungeteilt, mit Herz und Hand artibus liberalibus dienen. Unter ihrem stillen und beharrlichen Einfluss gewann er jene Höhe der Lebensanschauung und der seelischen Kultur, die ihm die Herrlichkeiten der Welt als Besitz und zugleich als Resignation zeigte. Schüler Harpignies' und zugleich Anhänger des erwachenden Impressionismus, hat er in der Picardie die schlichte, so relieflose Landschaft, hat er schiefwinklig-poetische Strassen und Interieurs, bäuerliches und bürgerliches Genre und die eigene Häuslichkeit und Menschlichkeit gemalt, Bilder, die die mittlere Linie des französischen Realismus nicht unbeträchtlich überragen und die farbigen Reizungen des Freiluftmenschen einem zeichnerischen Bau von bester Schule sauber unterordnen; zeitweilig treibt er dann unter dem Einfluss der Florentiner, besonders Ghirlandajos, archaisierende Monumentalkunst, bei moderner Stofflichkeit. Eine ehrliche Kompromissnatur. Er durfte kritisch sehr beachtete Sonderausstellungen veranstalten und hat an Puvis' und Besnards Seite für den Marsfeldsalon gekämpft. Sodann aber hat Etienne Moreau auf Gymnasium und Hochschule eine Bildung empfangen, die zu literarischer Betätigung drängte. Er ist in seinen Büchern Erzähler, Träumer, Fabulierer und sein eigener Illuminierer; er schreibt und zeichnet für sich, für

ohne Rücksicht auf den materiellen Wert wegschenkte, hatte Etienne Moreau sie sich ganz zu eigen gemacht. Sein Vater, Adolphe Moreau, hatte ihm mit leise deutender Hand den Weg gewiesen, indem er eins der schönsten Stücke des Besitzes, Delacroix' „Barke Don Juans" 1883 aus der Sammlung loszulösen und dem Louvre zu vermachen wünschte. Etienne Moreaus war so glücklich, seiner Väter gern gedenken zu können. Er fühlt sich als Blüte einer hohen Familienkultur und ist froh der moralischen Verantwortung, die das harmonisch-schöne Schicksal seines Stammes ihm auferlegt hatte. Gediegenster Kaufmannssinn schuf die ökonomische Grundlage; im Anfang der Dynastie war man Holzhändler. Adolphe, der Grossvater, der als erster seines Hauses, in romantischen Zeiten, künstlerischen Interessen diente, betreibt eine Börsenagentur. Sein Sohn, gleichfalls Adolphe mit Vornamen, schlägt die höhere Beamtenlaufbahn ein und fügt dem frisch erwachten Kunstsinn seiner Familie die literarische Begabung hinzu. „Il avait passé son baccalauréat entre deux aquarelles," schreibt der Sohn von ihm. Adolphe Moreau gewinnt in Camille, der Tochter des berühmten Chirurgen Nélaton, die Lebensgefährtin, die sein Haus aus dem verhältnismässigen Dilettantismus zu schöpferischer Kunstübung hinauf-

EUGÈNE DELACROIX, DER GEFANGENE VON CHILLON

sein Weib, seine Kinder; — geschmackvolle Luxusausgaben, die heute kaum noch zu haben sind. Heilige tauchen auf, alte Lebenswerte, die geistigen Schönheiten des wahrhaft französischen Daseins; Pietät vor der Ehrwürdigkeit heimischer Kultur; das Verhältnis von Kunst und Glauben wird vielfach erörtert. Der Künstler und Schriftsteller ist erzogen in der Furcht des Herrn, und in die Schule des Glaubens schickt er wiederum seine Nachkommenschaft. Ein Stilkünstler von ungewöhnlichen Rang tritt zumal in der scheinbar leichten und simplen Handhabung altfranzösischer Sprachformen und -klänge hervor.

gleich auch Künstler, die der Bauphantasie ihrer königlichen Herren selbstherrlich dienten, sowie die anmutigen Crayonisten von Chantilly: in klaren, archäologisch gesicherten Umrissen liegen diese Vergangenheitsbilder französischen Kunstschaffens vor des Maler-Forschers Auge. Nun tritt er in die Gegenwart ein, die „wie das ewige Spinngewebe einer taubedeckten Wiese" ist. Hier, im träumerisch verheissenden Dämmer, siedelt sich sein lyrisches Temperament behaglich an: bei Corot, dem er zuerst in einem fünfbändigen Monumentalwerk, dann in einer zusammenfassenden, wunderschönen Nebenausgabe Unübertreffliches ge-

CAMILLE COROT, DIE BRÜCKE VON NARNI

Bedeutsamer freilich als diese poetischen Zerstreuungen eines gesteigerten und umfassenden Idealismus sind Etienne Moreaus Schriften zur bildenden Kunst. Auch hier der Angelpunkt: ehrt das Alte und schätzt das Neue; die Tradition ist gut, ist heilig; aber erst dann heiligt man recht eigentlich die Tradition, wenn man sich die jungen Probleme der Kunst, die die Spitze der Überlieferung sind, durch mitfühlende Erkenntnis innerlich angeeignet hat, im natürlichen Bewusstsein ihres Zukunftswertes. Einerseits löst er die Anonymität alter interessanter Hofmaler in feinen Charakteristiken der Le Mannier (Henri II. als Dauphin und König), der Du Moustier (Katharina von Medici) der Clouet, Porträtisten der Vorbereitungszeit, aber zu-

leistet hat. Er selbst wuchs als Corotkenner an diesem Werke, dessen chimborassohaft sich türmende Materialien er, als ordnender, vollendender Formgeber, aus der ermattenden Hand des grundgelehrten, aber am Ende geistig gebrochenen Alfred Robaut empfangen hat. Das Substrat ist von Robaut, das Resultat von Moreau. 1905 war der Abschluss dieses gewaltigen Corotinventariums wie der Biographie, — 1906 folgt schon das Buch über „Manet als Radierer und Lithographen", ein beschreibendes Verzeichnis, aufschlussreich und wegweisend . . . .

Wie ihm Kunstübung und Kunstbetrachtung, das Schaffen und das Urteil, malerisches und literarisches Ausdrucksvermögen als Gaben der Natur natür-

CAMILLE COROT, SELBSTBILDNIS

lich wuchsen, so stand am Ende auch seine Sammlung als etwas organisch Gewordenes, ohne fremde Einmischung Entstandenes da, — als etwas, das seine besten Kräfte aus dem Erdreich des Geschlechterzusammenhanges zog. Dieses Bewusstsein hat Etienne Moreau glücklich und fromm gemacht. Für das (nicht der Öffentlichkeit übergebene) doppelbändige Werk, das er der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit seiner Mutter Camille widmete (1899), findet er in einem „Souvenir filial" das Motto: „Nostra labor voluptas, spes mea in deo". Hier ist der Schlüssel. Die hochherzige, grundgütige Mutter Etienne Moreaus ist, zusammen mit seiner Gattin, ein Opfer ihrer Menschenliebe geworden, des Wohlthätigkeitssinnes, der nach dem Tode ihres Mannes in ihr wie ein Vermächtnis wuchs: beide kamen beim Bazarbrand der Rue Goujon, am 4. Mai 1897 elend ums Leben. „Le labeur de la charité . . . conduisait la sainte femme au martyre", schreibt der Sohn. Dieser verdoppelte Schlag traf den Menschen mitten ins Herz, aber der Christ widerstrebte nicht: spes nostra in deo. Und seiner Entsagungsfähigkeit, seiner hochgesteigerten Geistes- und Gefühlsbildung reifte allmählich der Gedanke, auf dem Altar der Kindesliebe ein Opfer darzubringen. Er glaubte den Wink der fernen Schatten zu verstehen, indem er das opferte, was ihre gemeinsame Künstlerfreude ausgemacht hatte. Es ist der Kultus der Familie, was in diesem Manne am stärksten entwickelt ist.

❀

Adolphe Moreau, der Grossvater, verstand den Geist seiner Zeit, indem er unter anderm Delacroix sammelte. Verachtet noch und verfemt, verkehrte Delacrroix mit Décamps, Couture, Roqueplan in Moreaus Hause. Aber auch Corot, Millet, Rousseau wandte sich der Sammeleifer des Patriziers zu. Adolphe, der Sohn, verkaufte, um in seinem Hause Raum zu schaffen, vieles von diesem früherem Stock, zumal er für die Schule von Barbizon nicht sonderlich viel übrig hatte. Den Delacroix freilich wusste auch er zu würdigen, was sein Buch über den Meister bezeugt. Im übrigen hielt er sich wesentlich an altes Kunstgewerbe und an Bibelots. Seines Vaters Spürsinn wurde schon von den Zeitgenossen anerkannt; er hiess nur „der Mäcen der Koloristen". Das ging zunächst auf seine streitbare Delacroix-Leidenschaft. Unter den elf Bildern der Sammlung stammen sieben von ihm. Um ein Prachtstück, die „Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer" (eine freilich veränderte Wiederholung des Themas von 1841, einer Malerei, die zunächt in das Versailler Museum, dann in den Louvre kam), kämpfte er auf der Vente Bonnet sogar einem heftigen Kampf, so dass sein lieber Meister ihm von Herzen danken konnte, „d'avoir

CAMILLE COROT, SAINT-ANDRÉ-EN-MORVAN

CAMILLE COROT, DER DOM VON CHARTRES

CAMILLE COROT, DIE KIRCHE VON MARISSEL

und Begabten" an; das freigewordene Auge tritt in den Dienst starken Empfindungslebens. Die Moreaus nehmen die reinliche Scheidung auf und betreten mit dem Problem Delacroix als gegebenem Entwicklungsfaktor Neuland. Géricaults Vorstufe zu dem „Wrack der Medusa" und Prud'hons „Friedensgenius", Bilder, die noch vom Grossvater her als historische Reste in der Sammlung verblieben, sind wie ein Gruss an eine vergangene Zeit. Den Strom des entschiedenen Kolorismus als erster in das ausgetrocknete Wiesenland der französischen Kunst geleitet zu haben, gilt gewöhnlich als Delacroix' Hauptverdienst; seine kunstgeschichtliche Bedeutung aber wird dadurch wesentlich beschränkt. Der romantische Sinn seines Schaffens lässt an grosse dichterische Zeitgenossen denken, und wirklich hat unser Ludwig Pfau, der in Delacroix' späteren Ruhmestagen französische Kunstkritiken schrieb, ihn den „Victor Hugo der Malerei" genannt; aber auch diese Deutung hat nur höchst bedingten Wert (ich habe hier früher einmal dargestellt, wie Victor Hugo als Zeichner von ihm abhängig war). Gemeinsam ist ihnen ein gewisser Furor, ein gewisses Pathos, ein gewisser dramatischer Pulsschlag. Aber Delacroix ist in keinem seiner Werke, auch da nicht, wo er illustrativ mitschaffend oder richtiger: nebenher schaffend, dichterischen Werken Schwingen ins Bildnerische gab, als homo litteratus anzusprechen. Sein Wesen lässt sich überhaupt auf keine Formel bringen. Romantik und Realismus, Phantasie und zeugender Wirklichkeitssinn, Arbeit vor Raum und Dingen und traumhafte Umformung, Zeitgefühl und Zeitflucht, der Zwang des Zeichnerischen (la première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours", sagt er einmal) und die Auflösung jeder Konstruktion im Farbenfieber, das Spiel des koloristischen Geschmacks und die reine Konzentrierung auf die Idee, auf das geistige Bedürfnis — — all dies wirkt einzeln und durcheinander in ihm und durch ihn.

si bien traduit son goût pour le peintre et son affection pour l'ami." Der Zuwachs, den Grossvater und Enkel Moreau brachten, ergänzte und rundete im Louvrebestand das grossartige Bild des eigenwilligen Malerphänomens ab, das sich Delacroix nennt, dieses kosmischen Absentierergeistes (jetzt zwanzig Nummern). Aber auch für sich sind jene elf Gaben der Moreaus die lebhafteste Dokumentierung des ganzen Delacroix.

Seine Auffassung von allem künstlerischen Geschehen war diese: „Seid persönlich, habt Originalität, habt Talent, vor allem aber seid inspiriert. Ihr werdet keine Künstler sein, wofern ihr nicht inspiriert seid." Im Zeitalter vor ihm war eine Kunst des Wissens und des Nutzens gewesen, mit ihm aber brach eine verjüngte Epoche der „Seher

CAMILLE COROT, BILDNIS DER ALEXINA LEDOUX

Der Charakter der kurz vorausgegangenen Epoche war die klassische Ruhe, — Delacroix mahnt, dass Blut in den Adern der naturgeschaffenen Menschen rinnt, dass die Menschen erst als Menschen erscheinen, wenn sie von der Kraft ihrer Muskeln Gebrauch machen, wenn das Leben ihrer Nerven anhebt. Leidenschaft und Bewegung treten an die Stelle der Passivität und Unerschütterthеit. Und der Maler hockt nicht mehr in Museen nur und in Ateliers. Er spürt wieder, dass er Füsse hat, er kommt ins Wandern. Fantin-Latour sagte: „Le goût du plein air nous vient de Delacroix." Der erste, der nach Delacroix so recht ins Wandern kam, war auch ein „Romantiker"; das war der Landschafter Théodore Rousseau: er ging nach das Frühstück versäumt habe; dass er durch die Erscheinung John Constables, der die landschaftliche Naturanschauung erneuerte, in aufrichtige Ekstase geraten, dass er nach England gegangen sei, um seine Farbe aufzuhellen und wirklicher der Natur nachzugestalten; dass er Tizian geliebt und sich bei seinen ersten grossen Versuchen in der monumentalen Malerei die Vorbilder Veronese und Giulio Romano vor Augen gehalten habe. Wir sind also über die Quellen seines malerischen Stils, seiner zeichnerischen Form hinreichend unterrichtet, die mehr noch verblüffte als der lebendige und menschliche Charakter seiner ersten dramatischen Malereien. Dieser rätselhafte Mann, der so beharrlich auf sich selbst zu fussen, nur Delacroix

CAMILLE COROT, DIE ZITADELLE VON VOLTERRA

Fontainebleau. Ein anderes Kriterium früherer Kunstübung war die ungestörte, innere Behaglichkeit des schaffenden wie des geniessenden Individuums. Delacroix fing an zu zersetzen; er bohrte tief in der eigenen Seele und öffnete stürmisch die Seelen anderer. Er zertrümmerte einen starren Schönheitsbegriff und zeigte die Bestie auch im Menschen: deshalb nahmen die Menschen seiner Zeit ihn auch für einen grausamen Realisten. Es war dann Millet, der feststellte, dass sich ihm „die fröhliche Seite des Lebens nie zeigen wollte"; es war, noch später, Courbet, der, in bewusstem Schaffen, Ursachen und Urheber des grossen Menschenelends ingrimmig anklagte.

Von Delacroix wird vielerlei berichtet: dass er jeden Morgen vor der Hauptarbeit ein Weniges nach Rubens gezeichnet oder gemalt und darüber zu sein scheint, ist doch in jeder Beziehung Bahnbrecher, Geschmacksbildner, Kulturträger gewesen. Delacroix, so sehr seine Kunst aus Welt, Erlebnissen, Reisen jedesmal die bestimmende Richtung empfing, ist doch Zeit seines Lebens ein Ateliermensch gewesen. Ebenso sicher aber ist, dass die Freiluftmenschen, die in der Kunst nach ihm gekommen, ohne ihn schwer denkbar sind.

Delacroix war Cézannes Herzensflamme. Es war ein Delacroixgedanke, wenn Cézanne den Begriff des Malers so formulierte: zwei Dinge machen den Maler, Auge und Hirn, — beides muss sich wechselseitig unterstützen und ergänzen. Bei Delacroix fiel der Nachdruck auf Hirn: es war die Vorstellungsfähigkeit, die er in sich steigern, bei andern wecken wollte. Das Glück sinnlicher Anschauung genoss er durchs Gehirn. So wird ihm die Wirklich-

CAMILLE COROT, VELLEDA

N. DIAZ DE LA PEÑA, THÖRICHTE JUNGFRAUEN

keit zum Traum, der Traum zur Wirklichkeit (Ingres nannte ihn „den Epileptiker"). David und Ingres waren voll Wetteifer für das Hellenentum und sagten sich als Künstler der Ruhe, der Gelassenheit: nur über Griechenland geht der Weg unserer Seele, unserer Sache. Delacroix dagegen malt Griechenland, wie es auf den Ruinen von Missolunghi sein Leben aushaucht: ein noch junges Weib sinkt über einen blutgeröteten Stein dahin: aus ihrem Antlitz spricht, durch Schönheit gemildert, die Verzweiflung; ein Gestus ihrer Hände deutet vollkommene Entsagung an. Das ist der Abschied Delacroix' an Hellas; Symbolisierung und doch Erlebnis. Der griechische Befreiungskampf, dem er wie jedem nationalen Ringen, sein tiefstes Interesse schenkte, gab seiner Phantasie diesen realistisch-historischen Vorwurf ein, ihr, die so gern im Exotismus schwelgte. Im Hintergrund des Griechenbildes der türkische Eroberer. Im weiten Machtbereich eben dieses türkischen Eroberers lebt sich die für Fremdartiges glühende Einbildungskraft des Delacroix völlig aus.

Im zauberhaften Orient wird ihm das Leben selbst zur Phantasie: durch die Sammlung Moreau ziehen leuchtende Spuren dieser Etappe. Eine Erinnerung an Marokko: die musizierenden Juden von Mogador — sozusagen ein musikalisches Stück Malerei, wie ein altes trauriges Volkslied, das dem Musikenthusiasten Delacroix nicht aus dem Sinn ging. Oder die „Odaliske": wollüstiges Behagen, der Reiz weicher, warmfarbiger Stoffe und wildschöner Tierfelle. Oder der Türke auf dem Divan: das Urbild des gesegneten orientalischen Phlegmas. Nun dieser Exotismus im höheren Zusammenhange mit der Historie: die Kreuzfahrer. Schrecken des heiligen Krieges; Ekstase hier wie dort. Der Himmel, die Landschaft, die Atmosphäre, das heisst die ewige Natur neutralisiert in jenem wundervollen grün-bläulichem Helldunkel, zu dessen persönlichem Ausdruck Delacroix schon zeitig durch Übungen an englischen Mustern gelangte. Bereits auf der frühen, seltsamen nature morte von 1826 tritt diese Luft- und Lichtstimmung kennzeichnend hervor; sie dient ihm genial zu jener Humanisierung der Dinge, die jedes Stilleben sein soll. Einer von Delacroix' Kritikern nannte es fein „clair obscur en plein air". Im Vordergrund einer Ebene, an deren baumdurchschnittenem, wasserpointiertem Horizont, eine elegante Jagd dahinrast, sind verblüffende Exemplare von Hummer, Hase und Goldfasan, sind Netze und Schiessgewehr kühn und beinahe grotesk, wie zufällig abgeworfen, eine „fette Küche", deren Bestimmung nahe ist. Aber hier formuliert nicht etwa der Gourmet, sondern der Tierfreund, der malerische Anbeter der schimmernden animalischen Masse und Formenfülle. Delacroix liebte Pflanzen und Bestien; er wandert mit der Botanisiertrommel durchs Land und verweilt in den zoologischen Gärten, rezeptiv arbeitend. Ross und Löwe werden seine Favoriten, Träger seiner Visionen. Pferdestudien verwendet er zu Darstellungen übermenschlichen Heldentums, und der Kampf der Löwin mit dem Pferde ist wie ein Kampf wildgewordener Elemente, — ein Schauspiel vielleicht nicht gesehen mit den Augen des Leibes, aber richtig gefühlt bis in die letzten Spannungen und Auflösungen natürlicher Kraft und Wildheit hinein.

Ein wichtiger Kanal für Delacroix' Beruf, far-

biges Leben deutend zu gestalten, war sein leidenschaftliches Interesse für die Weltpoesie. Ihn reizte, das, was in untastbarer Form für die Ewigkeit ausgedruckt zu sein schien, abermals zu formen und und in kongenialen Deutungen fortdauern zu lassen. Shakespeare, Goethe, Byron. Er geht nicht zeichnerisch abstrakt vor, ein Knecht des fremden Wortes, sondern projiziert Höhepunkte der Dichtung auf die eigene Seele, füllt sich mit ihren starken Gefühlen, und seine Imagination beleuchtet so, in die Tiefe hinein, irgendein gewaltiges Moment neu und voll dramatischer Schlagkraft. So entstand 1834 (für den Herzog von Orléans bestimmt) sein „Gefangener von Chillon", dieses Nachtstück der Verzweiflung, das der alte Adolphe Moreau 1853 auf der herzoglichen Auktion erwarb. Der Gefangene muss den Leidensgenossen, seinen jüngeren Bruder, in der Ecke des kalten, triefenden Verliesses sterben sehen, ohne ihm nahen oder helfen zu können. Diese Malerei, dunkel in dunkel, nur im entscheidenden Zentrum aufgelichtet durch bläuliche Halbhelle, ist eine einzige gewaltige Gemütserregung, Seelenfolterung. Ein blonder Held, der die Manneskraft hätte, aller Feinde zu spotten, und in einem tragischen Augenblick dennoch nicht vermag, den Widerstand zu brechen. Das Objekt erweist sich stärker als er, das tückische Objekt, die rostgebräunte Kette, dieser fast elektrische Leiter seiner wilden Stärke. Man hört die Kette beinah klirren, spürt in ihrer Gestrafftheit die ohnmächtige Wut der in ihren Adern und Muskeln und Nerven titanisch und doch ohnmächtig erbebenden Menschenkreatur. So realistisch dieses Bild zu sein scheint, so ist es doch nur die Arbeit eines „imaginatif", wie Courbet sagte.

Dies ist Delacroix in der Sammlung Moreau: auch hier das auf Sammlermass reduzierte Lebenswerk nicht eine Bildergruppe, sondern ein Kodex der Kunst.

Fortsetzung folgt.

CAMILLE COROT, DIE BRÜCKE VON MANTES

EIN BRUNNEN VON HERMANN OBRIST

VON

HENRY VAN DE VELDE

Der Bildhauer Hermann Obrist stellte diesen Winter in dem Hof des Kunstgewerbehauses in München einen Brunnen aus, der jetzt noch dort zu sehen ist. —

Dies Werk erschien mir, als ich es im Januar zu sehen Gelegenheit hatte, wie ein kalter Museumsgegenstand, den die düstere Jahreszeit der Verlassenheit preisgegeben und seines Schmuckes, der zauberisch wehenden, wechselnd leuchtenden Wasserschleier beraubt hatte, welche ja im Innern des Schöpfers als bestimmende Form gedacht waren.

Von jeher habe ich eine besondere Traurigkeit empfunden vor jedem Werk, welches in ein Museum verbannt war, und dies Gefühl ist in den letzten Jahren zu solcher Stärke angewachsen, dass es mir fast unmöglich geworden ist, was es auch sei zu geniessen, sobald es in einem Museum steht. Dort ist es mir, als stände ich in einer Versammlung erfrorener Menschen. Auf den Stirnen der Männer leben noch bedeutende kühne Gedanken, aber ihre Seelen sind taub und ohne Antwort, und die Frauen, deren Augen sonst Spiegel der Wunden ihres Herzens waren, tragen sie jetzt wie verschleiert.

Für ein Werk, das noch keine Beziehungen zum Leben gewonnen und sein eigenes Leben noch nicht gelebt hat, ist es zu früh den Gedanken an ein Museum zu fassen.

Aber dafür kann Obrist nichts. Er muss darunter leiden, mehr wie wir und um so mehr, als er an diesem Werk mit der Zuversicht gearbeitet hat, es uns an dem Ort zeigen zu können, für den er es erdacht und geschaffen, d. h. für einen Park, wo die grosse Fee, — das Wasser — dem mächtigen Vogel die Flügel gebreitet hätte (alle Brunnen sind Meeresvögel), während er uns hier wie an einem unwirtlichen Ufer gestrandet erscheint.

Wenn ich nicht so lange, wie es sich gebührte, bei dieser Enttäuschuug verweile, so geschieht es, weil wir mehrere sind, — und Obrist gehörte zu ihnen — welche die Scham des Missgeschicks tragen gelernt und verlernt haben, über Ungerechtigkeit zu schreien, sobald es sich um ein wirkliches Kunstwerk handelt.

Die Kunstgeschichte weiss von wenig Werken, die entstanden sind, ohne dass nicht Missgeschick und Ungerechtigkeit ihnen grausame und schmerzende Wundmale aufgeprägt hätten. Und der Künstler, dessen Werk ich rühmen will, kann bezeugen, bis zu welchem Grade jene feindlichen Gewalten demjenigen die Treue wahren, der — je nach dem Grad seiner Mittel — dabei beharrt, einen Stil schaffen zu wollen, welcher sich befreit von leblosen Formen, von Ornamenten ohne Bedeutung, die einer Zeit widerstreben, von der nur Blinde blind bestreiten können, dass sie ihre Eigentümlichkeiten, wie ihren Rhythmus nicht selbst bestimmt habe! Das ganze Werk von Obrist ist aus diesem kühnen Eigensinn entstanden, und seine Dichter- und Erzählerseele ist Grund, dass sein Schaffen sich auf Werke der Ornamental-Plastik beschränkte.

Den beträchtlichen Teil, den Obrist zu dem Werden eines Stils beitrug, muss man auf dem Gebiet der Ornamental-Plastik suchen. Wenn dieses Werden langsamer sich vollzog, als wir auf Grund des anfänglichen Widerhalls gehofft, und wenn wir ein unverkennbares Rückweichen der Idee bemerken mussten, an deren nahen Sieg wir glaubten, so geschah dies, weil eben unter denen, welchen die neue Furche zu graben aufgegeben war, wenige standhaft blieben, und wir somit von Abfall zu Abfall zu der bitteren Erkenntnis getrieben wurden, dass ausser dreien oder vieren unter uns alle übrigen die Sache verrieten und zum Feind übergingen, welcher zu seinem Nutzen Kräfte an Erfindung und Phantasie dingbar machte, von denen der einige zwei bis drei Jahre Mode gebliebene Kostümschwank

HERMANN OBRIST, BRUNNEN
IM BESITZE DES KÜNSTLERS

der Biedermeierei zehrte, und ebenso der lautberedte Klassizismus einiger anderer, dessen Disziplinierwut die Materialien eines Gebäudes zu manövrieren zwang, wie Soldaten bei der Parade.

Man wird meinem Zeugnis glauben, dass wir aus eigener Erfahrung die Opfer kennen, welche es gekostet hat, die Fahne des neuen Stils hoch zu halten, und dass in dieser Hinsicht alles gesagt ist, wenn ich sage, man soll von niemand etwas erhoffen, ausser von sich selbst und der Zukunft.

Obrist hat seine ganze Hartnäckigkeit eingesetzt, um sich von der Masse derer zu trennen, die Erfolg und Aufträge haben; und trotzdem fügt es sich, dass er auf die Menge den Reiz derer ausübt, die sich täglich, ohne zu rechnen, in Gefahr begeben, denn selbst die, welche ihn am meisten verneinen, fühlen sich trotz allem zu ihm hingezogen, weil etwas Unwiderstehliches in dem wohnt, der durch alle Fenster, die seinem Leben Licht geben, aus der Sonne, aus der Herrlichkeit des Laubes oder aus dem fleckenlosen Schnee schöpft.

Zu diesem nicht ungefährlichen Zauber Obrists gesellt sich, dass er in Versen, in der fliessenden rhythmischen Sprache einer rein ornamentalen Plastik zu dem Publikum spricht.

Durch diese Wendung seines Schaffens könnte er gar leicht sein erstes Publikum für immer verstimmt haben, ich meine jenes weibliche Publikum, das ihm die anfängliche, seinen ersten Arbeiten gezollte Gunst kaum bewahren wird, als er ihm seine Stickereien von zarten Geflechten, von feinen Arabesken aus der Pflanzenwelt des Meeresgrundes brachte, von geschmeidigen Algen und geträumten Blumen, von schwankenden und zähen Korallenzweigen.

Die Frau will geschmückt und unterhalten sein, sie mag es weniger, wenn man Werke schafft, die von ihr ablenken, und so sollte denn auch Obrist durch den Willen zu monumentalem Ausdruck einer Ornamentik, welcher es vorher gelungen war in seinen kleinen Arbeiten, als den Arbeiten eines Mannes von Geschmack zu gefallen, unwiderbringlich die Vorteile dieses ersten Erfolges verlieren. Die Beharrlichkeit seines Suchens bestätigt und offenbart sich in einer Reihe von Werken: Brunnen, Grabdenkmälern, Urnen, Phantasiegebilden, aus denen sich das Werk Obrists in den letzten sechs bis sieben Jahren zusammensetzt.

Ich will nur von dieser seiner letzten Schöpfung reden, weil sie meiner Meinung nach ein Ereignis von bedeutender Wichtigkeit ist, denn sie verrät eine Meisterschaft, die mit ihr ebenso zu rechnen zwingt, wie mit dem Gebieterischen und Folgenreichen für den hier der neuen Ornamentik angebotenen Weg.

Ist dieser Weg parallel demjenigen, den Pankok, Endell oder ich selbst ihr zu weisen suchen?

Er ist es auf alle Fälle genug, um uns in seiner Tendenz eine Ergänzung der Wege der übrigen genannten Künstler erblicken zu lassen, die, obgleich auch verschieden voneinander, doch den Block der getreuen Sucher ausmachen.

Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich sage, dass Obrist — ebensowenig wie Endell und Pankok — die Gesetze zu erkennen strebt, die den Grund dieser Ornamentik bilden, noch würde er zu behaupten zögern, dass sie nur aus seiner Phantasie und aus seinem eigenen Gefühl für Rhythmus entspränge, eines besonderen Rhythmus unserer Zeit und des Lebens, an dem wir teilnehmen und der uns durchdringt, um uns ebenso sichere, ebenso eigentümliche und ebenso wechselnde Gesetze aufzuprägen, wie sie Wind und Widerstand des Wassers den Wellen aufprägt, und die ihrerseits sich ebenso verändern, gehorsam der Kurve, die sich vom primitivsten Archaismus bis zum unberechenbarsten Barock ausspannt.

So ist also sein Sinn für Rhythmus und sein Instinkt für das moderne Leben genügend geweckt. Vielleicht gäbe er mir meine Definition: die Linie ist eine Kraft — zu und nähme sie mit all den Konsequenzen an, die aus einer solchen Voraussetzung folgen. In der That entsprangen seine ornamentalen Formen aus einem neutralisierten elastischen Spiel, dass offenbar ihren Aufbau schuf und ihr unerlässliches Gerüst bildete. Aber er würde hinzufügen, dass er einiges Grauen vor diesem Gerüst empfindet und dass er keine Ruhe findet, ehe er es nicht geschmückt und umdichtet hat, so dass nur ein unerbittliches Kenner- und Forscherauge es noch zu erkennen und aufzudecken vermöchte. Und dass es ausserdem nicht nötig sei soviel darum zu wissen, und dass auch der heilige Franz von Assisi sich nicht die Mühe genommen habe, die Vögel, die er mit so viel Liebe speiste, zu lehren, wie man Brod bereitet!

Obrist hat etwas von einem Heiligen, der aber ebenso gern auch dem Teufel seine Kunstgriffe ablauschen würde, wenn der ihm nur helfen wollte, das Wunder zu vollbringen, aus dem Nichts ein Etwas, aus der toten Materie eine begeisternde Lebensoffenbarung, aus einer unendlich prosaischen Sache ein Schauspiel zu gestalten, das von nun ab

zu den Trunkenheiten zählen würde, die der Mensch sich zu seinem Genuss verschaffen kann, ähnlich jenen, die er sich durch lautes Lesen einer Dichtung, oder durch Anhören einer Symphonie schafft, die sich gehorsam durch den Dirigentenstab des Kapellmeisters erwecken lässt.

Das ganze Werk dekorativer Ornamentik von Obrist entsteht aus einem Gedanken, der nichts Freuden fand, zu entsinnlichen und zu veredeln strebte, indem sie bei jeder Gelegenheit daran erinnerte, dass auch Götter sich auf gleiche Weise belustigen. Dies kann aber eine Zeit nicht mehr befriedigen, deren Zentrum der Aufnahme und erregbare Resonanzfähigkeit sich in die Zellen eines Gehirns verschoben hat, in das nichts von dem gedrungen ist, was den Sinn oder die Symbolik der

HERMANN OBRIST, BRUNNEN

irgendwelcher Allegorie oder Wirklichkeit entlehnt. Es gibt wenig Brunnen, deren Wasserstrahlen nicht aus Mündern, Brüsten usw. hervorsprudeln, um dann von Muscheln und Becken aufgefangen zu werden, aus welchen Tritone, Delphine oder Kröten das Wasser wieder denen zurückwerfen, die es ausgespien. Und das Spiel wiederholt sich, mindert oder steigert sich je nach dem Geld, das man daran wenden will; auf alle Fälle kann man es nur als ziemlich albernen Spass empfinden, der nur eine Zeit entzücken konnte, die allen Genuss, den sie in Dinge bestimmte, deren sich die uns vorhergegangene Menschengeneration als Vorwand für ihre künstlerischen Erregungen bediente.

Wir suchen heutzutage den wesentlichen Sinn aller Kundgebungen auf dem Gebiete der Kunst weit über allen anekdotischen Vorwürfen und allen symbolischen Darstellungen. Alles was jene Zeit suchte, um uns zu erregen, ist der Mythologie und der Geschichte entlehnt, und ist von unserer Vorstellungsgabe weit überholt. Denn wir lächeln nachsichtig über das Wohlwollen der allmächtigen Götter, die mit den

Cyklopen Verträge schliessen, damit diese ein paar Steinblöcke von einigen hundert Kilo versetzen, wo wir doch Maschinen gebaut haben, welche einem einzelnen Menschen gehorchen, der an einer elektrischen Tastatur sitzend ihre Bewegungen leitet, welche weissglühende Stahlblöcke von mehreren tausend Kilogramm bewegen und einem Hammer gebieten, der diese mit dem Drucke einer Kraft von vier Millionen Kilo zermalmt!

In diesem letzten Werk Obrists, diesem im Hofe des Kunstgewerbehauses in München ausgestellten Brunnen, ist das, was Werke gleicher Bestimmung auszeichnet, auf ein Geringstes beschränkt, und man findet darin kaum die elementaren Hauptbestandteile des traditionellen Brunnens. Und doch besitzt er eine eigene Logik, mächtig auf ihrer Art, weil sie nicht Gefahr laufen will in willkürliche oder barocke Übertreibungen zu verfallen.

Die Gesamtheit des Brunnens formt eine geregelte Kaskade; sie besteht aus einer Gebärdenreihe, welche den Lauf des Wassers leitet, welches bald in Bündeln hervorsprudelt, bald in feinen Fäden niederrinnt. Das Ganze ist ein ausgehölter dreiseitiger Steinkegel. Ein in die Höhe gezogenes Oval hölt die Steinmasse auf den drei Seiten des Kegels aus. Am Fuss jedes Ovals ruht eine Schale, die sich zwischen Strebepfeiler einschiebt, und diese vereinigen sich am Gipfel um den Zufluss des grössten Wasserstrahls zu tragen. Auf halber Höhe, wo die Pfeiler absichtlich ein Knie unterbricht, liegen die drei anderen Wasserquellen. Sie sind wie schwellende Knospen, nur etwas ausser Verhältnis.

Wenn ich noch einen Vorbehalt hinzufüge, was einige Profile am Fusse des Monuments angeht, die es gleich Fussleisten an billig gebauten Häusern stützen, und bekenne, dass ich mich an das Fehlen des Sockels nicht gewöhnen kann, der diesem Monument an Höhe geben würde, was ihm im Verhältnis zu seiner Breite fehlt, so habe ich alles zusammengefasst, was mir dieser Schöpfung gegenüber auszusprechen berechtigt schien. Sie wird in dem Schaffen des Künstlers hervorragen, weil sie nicht nur das Ideal, das er verfolgt andeutet, sondern es ziemlich nah erreicht, so dass wir dies Werk als das erste der Zeit seiner Reife betrachten müssen. Die letzte Kritik, das Fehlen des Sockels, fiele von selbst fort, wenn Obrist einwilligte diesen Brunnen in ein Bassin zu stellen, dessen Wasseroberfläche seine Form wiederspiegelnd verdoppeln würde. Hinzu käme noch, dass die Steineinfassung des Beckens einen Rahmen für dies Monument bildete, welches nun unter dem Schleier der niederfallenden Wasser und in den schaukelnden Spiegelungen aufschimmerte.

So wie dieser Brunnen ist, sündigt nichts in ihm gegen den Geist und das Gefühl dessen der ihn erdacht und ausgeführt hat. Er ist ausserdem mit einer solchen Liebe und Geduld gearbeitet, dass dieses Steingebilde sich wie eine gigantische köstliche Goldschmiedearbeit erhebt. Denn in Wirklichkeit sind die Ornamente dieser knospenden schäumenden Steinmasse eher ziseliert als behauen, und die Vollkommenheit dieser Arbeit berechtigte schon allein unsere Begeisterung und alle Hoffnungen, welche alle, die mit leidenschaftlichem Interesse die Arbeiten von Hermann Obrist verfolgen, in sein edles Künstlergewissen und seine aussergewöhnlichen Gaben setzen.

EDOUARD MANET, BILDNIS SEINER FRAU
AUS J. MEIER-GRAEFES „MANET“, VERLAG R. PIPER & CO.

LEIBL UND DIE FRANZOSEN

VON

EMIL WALDMANN

Früher schrieb man, Leibl sei ein Schüler von Courbet oder zum mindesten doch, er habe sehr starke Anregungen von ihm empfangen. Heute pflegt man zu sagen, Leibl sei fertig gewesen, ehe er Courbetsche Bilder gesehen habe, und man leugnet gerne, im Sinne des Deutschtums, die Anregungen und Zusammenhänge. Beides scheint übertrieben.

Als im Jahre 1869 die Internationale Kunstausstellung in München eröffnet wurde, auf der Leibl ausser mit zwei Bildnissen mit dem Porträt der Frau Gedon und den „Kritikern“ vertreten war, machte Leibl die Eröffnungsfeierlichkeit nicht mit; sondern er benutzte die Ruhe, um sich die sieben grossen Gemälde Courbets, die dort ausgestellt waren, anzusehen. Es waren dies: „Die Steinklopfer“ (jetzt in der Galerie in Dresden), das „Halali“ (Museum in Köln), „Venus mit dem Papagei“ (Sammlung Nemes), „Heuernte“ (Paris, Petit Palais), die „Somnambule“, eine Landschaft bei Mezières und ein Blumenstück (Sammlung L. Biermann, Bremen; vorher Widener, Philadelphia). Immer und immer wieder ist er dann später vor diese Bilder gegangen, so oft es ihm seine Zeit

EDOUARD MANET, JUNGE FRAU MIT MUFF
AUS J. MEIER-GRAEFES „MANET". VERLAG R. PIPER & CO.

gleichen Vorzüge aufweist, kamen, ist nicht von der Hand zu weisen. Denn wenn man die Arbeiten Leibls aus den vorhergehenden Jahren durchgeht, die „Kritiker“ in dem feinen Gelbgrau und Malagonirot der Harmonie und die Frau Gedon im matten Gold und Grau, und sieht dann diese tieftonige „Kokotte“, so steht man vor einem gewissen Wandel der koloristischen Anschauung, der sich am besten durch dieses beglaubigte Studium der grossen Courbet erklären lässt. Dass die „Venus mit dem Papagei“, welche diese Tonfeinheit vermissen lässt, und dass die grosse, sehr an Troyon gemahnende „Heuernte“ Leibl weniger zu sagen hatten, versteht sich angesichts der Sujets von selbst. In Paris hat dann Leibl viel mit Courbet verkehrt, nicht nur im Café, sondern auch im Atelier. Als Leibl die „Kokotte“ malte und Courbet ihn in Gesellschaft einiger Maler dabei besuchte, rief er mehrmals aus „Bravo“ und sagte seinen Freunden: „Restez-ici“. Sie sollten dableiben und sich das ansehen, wie ein ganz junger Mensch aus Deutschland ganz meisterlich so malte, wie er, Gustave Courbet, es für gut und richtig fand. Aber abgesehen von dieser „Kokotte“ hat der Einfluss nicht sehr lange vorgehalten, die Bilder der nächsten Jahre verraten nicht viel davon, sondern lassen, wie wir sehen werden, an andere Eindrücke denken. Nur ein Werk giebt es, allerdings ein ganz hervorragendes, das eine enge Beziehung zu Courbet aufweist: Das ist das Bildnis des Bürgermeisters Klein von Brebach bei Saarbrücken, dem Schwiegervater von Leibls Bruder Ferdinand (jetzt in der Nationalgalerie in Berlin, Abb. K. u. K., Jahrg. V, S. 202). Das Bild steht allein in der Reihe der Leibl-Bildnisse. Wenn es auch im Aufbau des Kopfes und der Modellierung des Nackten noch etwas

erlaubte, und man kann annehmen, dass er sie schliesslich auswendig kannte. Was ihn zu Courbet trieb, war ausser dem „Realismus“ die Bewunderung des mächtigen schönen Tones, wie ihn besonders die „Steinklopfer“ haben. Hier sah er seine eigenen Ideale bestätigt, grosse Genrebilder im Ton zu malen, im feinsten Ton, noch feiner, als es ihm damals mit den „Kritikern“ gelungen war. Und gewisse Partien auf dem „Halali“, wie etwa das dort ausgebreitete grosse Wildstilleben, müssen ihm sehr imponiert haben, in der Lebendigkeit der Technik bei der wundervoll emaillierten Oberfläche, und in der schönen sonoren Dunkelheit des Tons. Dass ihm von hier Anregungen für die malerische Haltung seines Kokottenbildes, das die

W. LEIBL, „DER SCHAUSPIELER". 1867

BES.: H. REISINGER, NEW YORK

W. LEIBL, BILDNIS DES MALERS SZÍNYEI-MERSE. 1869

BES.: GALERIE BUDAPEST

an das Porträt des Vaters (in Köln) denken lässt, es ist doch ungeheuer viel kühner und freier. Man kann sagen, was sich dort ankündigte, was Leibl dort zögernd und leise sagt, äussert er hier mit voller Unbekümmertheit und mit der letzten Entschiedenheit. Die Freiheit hierzu hat ihm Courbet mit einigen Bildnissen, und einer Gruppe von Arbeiten gegeben, als deren Vertreter der Mr. Corbinaud im Petit Palais gelten mag, als einziges in öffentlichem Besitz befindliche Stück. (Abb. S. 48.) Hier wie dort die gleiche überraschend ähnliche Technik. Leibl hat den Kopf und die Hände seines Modells mit nicht sehr breiten, ziemlich kurzen, der Struktur der Formen entsprechend gerichteten Pinselstrichen aufgebaut, in halb offener lockerer Technik, die Pinselstriche stehen dicht, aber lose nebeneinander, doch sind immer kleine Hügel dazwischen. Es ist nicht mehr das feste Email wie beim Porträt des Vaters, sondern erst in ein paar Schritten Distanz fügt sich das Ganze zusammen hat aber vor jenem Frühwerk den Vorzug der grösseren Lebendigkeit. Auf diesem bräunlichen Antlitz flimmert es von Licht, und das Haar, das auch an den Augenbrauen flockig und ganz leicht hingewischt ist, scheint sich zu bewegen, und die Augen haben hinter den Brillengläsern einen verschwimmenden feuchten Glanz. Die Technik dieser Malerei, dieses Halboffene, ist sehr eigenartig und unterscheidet sich von der üblichen, etwa Frans Halsischen „impressionistischen" Manier mit den fett nebeneinander gesetzten und prima stehen gelassenen Pinselstrichen beträchtlich. Leibl muss die Striche sehr kräftig und dick nebeneinander gesetzt und, dann als sie nicht mehr ganz nass waren, den „Bart", den scharfen Rand, mit festem Pinsel wieder heruntergerissen, das ganze Gesicht und die Hände aufgerissen, die Ränder wieder übereinander gerissen haben. Nur so erklären sich die

W. LEIBL: BILDNIS DER FRAU HELENE AUSPITZ 1871/72
BES.: FRAU JOSEFINE WINTER, WIEN

GUSTAVE COURBET, MR. CORBINAUD. 1862

hier solide und gründlich modelliert.

Hier also ist der Punkt, wo man von einer wirklichen Beeinflussung sprechen kann. Sie hat Früchte getragen, denn einige Stellen der „Tischgesellschaft“ sind in dieser Weise gemalt worden. So nahe wie hier sind die beiden Meister sich dann nie wieder gekommen, alles andere ist nur die Verwandtschaft der Temperamente. Vergleicht man etwa das als Pendant zum Corbinaud hängende Porträt von Courbets Vater (1874) mit Leibls altem Pallenberg (1871), so wird man, bei aller Verwandtschaft, finden, dass Leibl hier in der Technik anders, moderner, ja „französischer“ gearbeitet hat als Courbet, und dass seine Kunst hier reicher, seine Empfindung lebendiger war.

Im Jahre 1869 hatte Leibl in München jenes merkwürdige Bildnis von Szinyei-Merse begonnen, das als ein einziger Versuch auffiel, einmal ganz anders zu malen, als man es bisher gewohnt war. (S. 46.) In seiner kecken, grosse unzusammenhängende Farbfetzen über die ganze Bildfläche verteilenden Manier, sieht es eher französisch als deutsch aus und durch seine flächenhafte Wirkung spielte es in der Ausstellung der Pilotyschule 1909 in München die Rolle des weissen Raben. Nun ist das Bild sicher in München und nicht in Paris entstanden. Das Französische daran aber wird dennoch plausibel, wenn man daran denkt, dass es im Jahr der internationalen Ausstellung gemalt wurde, die Leibl so oft besucht hat. Da waren zwei Bilder von Edouard Manet zu sehen, der farbige „Guitarrero“ und der graugestimmte „Philosoph“. Dokumente darüber, ob und wie diese beiden hochbedeutenden und etwas absolut Neues darstellenden Werke die Münchener Kunst beeinflussten, haben wir nicht. Aber es ist doch mehr als nur möglich, dass der junge Leibl sich auch diese beiden Gemälde ange-

feinen Hügel die man überall sieht. Nun, in genau der gleichen Technik sind jene Bildnisse wie das des Mr. Corbinaud (1862) gemalt und man muss angesichts dieser genauen technischen Übereinstimmung annehmen, dass Leibl sich solche durch ihre Lebendigkeit ihm imponierenden Werke seines französischen Kollegen genau betrachtet und dass dieser ihm am Ende auch die Mache mit Wort und Geste erläutert habe. — Die Ähnlichkeit beschränkt sich beim Corbinaud übrigens auf die Fleischmalerei. Das andre, die Behandlung des schwarzen Rockes, hätte Leibl wohl etwas billig gefunden, jedenfalls hat er sich bei seiner Arbeit nicht damit begnügt, die Fläche einfach so zuzustreichen, sondern hat auch

W. LEIBL, HERRENBILDNIS. 1871/72
BES.: PROFESSOR W. TRÜBNER, KARLSRUHE

W. LEIBL, BILDNIS DES GYMNASIALPROFESSORS KLEIN. 1864

BES.: DIR. SCHALL, BADEN-BADEN

schaut hat. Denn sein Szinyei ist in genau dergleichen Manier begonnen, wie Manet zu malen pflegte, und wenn die beiden genannten Bilder auch beide vollkommen fertig waren, das hindert nicht, dass Leibl mit seinen guten Augen und mit seinem so ausserordentlich entwickelten technischen Verständnis durchschaute, wie das gemacht war. Liest man die Beschreibung von Manets Art zu malen in Théodore Durets Manetbiographie*, wo Duret von der Herstellung des unfertig gebliebenen Porträts der Kritikers Albert Wolff erzählt, so meint man, dem Herstellungsprozess von Leibls Szinyei-Bildnis beizuwohnen. „Er (Manet) begann also mit dem Porträt, und in seiner kühnen Weise, den Dingen direkt zu Leibe zu gehen, bedeckte er die Leinwand hier und da mit Flächen und Farbflecken, die er dann immer wieder überging und in langsamem Fortschreiten bis zu dem Stadium der Vollendung trieb, das er wünschte." Das ist ungefähr das genaue Gegenteil von der Art, in der Leibl gewöhnlich verfuhr und der Schluss liegt nahe, dass Leibl sich hier in jener von Manet inaugurierten Manier versuchte. Eine andre Erklärung für diesen so auffallenden Charakter des Szinyei-Porträts dürfte schwer zu finden sein.

Ob Leibl den grossen französischen Neuerer in Paris persönlich kennen gelernt oder viel von seinen Bildern gesehen hat, ist bei dem fast vollständigen Fehlen dokumentarischen Materials aus der kurzen Pariser Zeit nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Die Möglichkeit sich kennen zu lernen, war durch gemeinsame Bekannte gegeben. Leibl verkehrte mit Scholderer, der dem engeren Manetkreise angehörte und der auf dem im Salon 1870 ausgestellten Fantinschen Gruppenbildnis „Ein Atelier in Batignolles" mit dargestellt ist, wo er direkt hinter Manet steht. Ferner war er oft mit Alfred Stevens zusammen, der — begreiflicherweise — den Meister der „Kokotte" sehr schätzte und der seinerseits damals mit Manet noch sehr intim war. Wenn junge Maler einen Künstler als Ideal verehren, so pflegen sie nicht zu ruhen, bis sie ihre Freunde miteinander bekannt gemacht haben, und so ist es sehr denkbar, dass Leibl eines Tages mit in Manets Atelier gegangen ist wo dessen bis damals entstandenes Oeuvre fast vollständig in unverkauftem Zustande herumstand.

Doch, ob man die persönliche Berührung annehmen will oder nicht, Leibl muss auch in Paris Bilder von Manet gesehen haben. Einige seiner aus den nächsten Jahren stammenden Werke sind ohne Manet nicht denkbar. Vor allen die beiden Bildnisse seiner Nichte Lina, das Brustbild (S. 2) und das Kniebild (S. 53), das jetzt in der Neuen Pinakothek in München hängt. Nicht die Farben allein sind das Entscheidende, diese Harmonie von Perlgrau und Weiss im Kniebild und diese Zusammenstellung des bleichen Inkarnats mit dem merkwürdig warmen Blaugrau des Kleides auf dem Brustbild, das als Hauptfarbe dann auf der weiblichen Hauptfigur der „Tischgesellschaft" wiederkommt, und auf dem sich die Gesamtfarbenharmonie von Manets anno 1869 entstandenem „Frühstück im Atelier" aufbaut. Sondern das Wichtigere ist, dass Leibl in diesen und einigen verwandten Bildnissen seine übliche strenge Formenbestimmtheit beiseite lässt und statt ihrer nun eine für seine Verhältnisse sehr weitgehende Unplastizität des körperlichen Eindrucks zu erreichen sucht. Die Köpfe haben hier nicht die starke Modellierung, wie sonst bei ihm, die Nase springt nicht heraus, das Auge liegt kaum tief und der Mund rundet sich nicht. Die zitternden Formen eines Mädchenantlitzes sitzen hell und flach gegeneinander und nur mit ganz dünnen transparenten Schatten sind die Tiefenunterschiede suggestiv angedeutet. Wie auf den Bildnissen der Nichte der korallenrote Mund leicht, ohne Zwischentöne auf dem Gesicht aufsitzt, dies allein schon ist etwas prinzipiell andres als Leibls gewohnte streng zeichnende und die Formen plastisch genau nachfühlende Manier. Sieht man dann auf dem Kniebild die Behandlung der Figur an, mit den schnell an den Konturen und an den Armen herunterfahrenden Strichen, wo die helle Fläche nur durch ganz gelinde Aufhellungen belebt wird, und die Hände, die mit ein wenig Weiss und ein wenig Schatten angedeutet sind, so weiss man, dass Leibl so nie und nimmer gesehen hätte, wenn nicht fremde Vorbilder ihm gezeigt hätten, dass man auch so malen und auch so zu einem starken, zwingenden Eindruck von Realität kommen kann. Dieses Neue war von Manet erst in die Welt gebracht worden, das gab es vor ihm nicht. So malte auch kein anderer damals aus der Gruppe, auch Renoir nicht, hiermit stand Manet ganz allein (mit seiner verständnisvollen und gelehrigen Schülerin Berthe Morisot). —

So kommt man zu der Feststellung, dass Manet in stärkerem Maasse als Courbet Leibl beeinflusst hat. Courbet, das lag auf Leibls Linie, das brauchte

* Théodore Duret, Manet. (Berlin, Paul Cassirer). Seite 102 der deutschen Ausgabe.

er sich nur anzueignen. Manet aber, das war ein Problem. Wenn er nicht damit fertig wurde, hätte er ihm sein ganzes Gebäude umwerfen können. Aber er ist damit fertig geworden, und weil er seine Kraft kannte, hat er sich sorglos mit diesem Problem eine Weile lang gründlich eingelassen.

Man hat keine Ursache, dies zu beklagen. Denn der Erfolg ist sehr schön, die Bildnisse der Nichte und das Wiener Frauenporträt sind trotz allem, trotz der leisen Fremdheit, Perlen Leiblscher Kunst. Ein Nachahmer ist Leibl nicht geworden, wer die Dinge kennt, wird ihn nie mit Manet verwechseln können, auch von ferne nicht. Vergleicht man einmal äusserlich so ähnliche Dinge wie das Brustbild der Nichte Lina mit Manets Bildnis seiner Frau (Duret Nr. 105, Abb. hier S. 43) oder das Porträt in Wien mit der „Jeune femme au manchon", (S. 44) die beide kurz vor Leibls Pariser Aufenthalt entstanden waren, so sieht man sofort, dass Leibl doch sein Wollen nicht geändert hat. Das Antlitz von Madame Manet ist eben doch stenographischer behandelt, als Leibl es je übers Herz gebracht hätte. Seine „Nichte Lina" ist, hiermit verglichen, im altmeisterlichen Sinne doch eben noch ungeheuer viel tiefer konstruiert. Allein die Art, wie das Detail, zum Beispiel das Auge, im Verhältnis zum Ganzen gewertet und behandelt ist, bleibt sein eigen, und Manet hätte dies sicher nicht gebilligt, wahrscheinlich sogar verachtet: „Ein Mann, der ein Auge wirklich zeichnet!" Das war für ihn fast schon Schwindel. Und wenn die beiden sich wirklich einmal im Leben begegnet sein sollten, so werden sie einander vielleicht mit verstohlenem Argwohn betrachtet haben. Die gegenseitige Berührung ist von unpersönlicher Art. Denn, und das ist das Merkwürdigste, die grösste Verwandtschaft bei ihnen besteht zwischen zwei Bildern, die sie beide, der eine vom andern, sicher nicht gekannt haben: zwischen dem Kniebild der „Nichte Lina" und Manets „Rosita Mauri" (Duret Nr. 222, Abb. hier S. 54). Sieht man die beiden Bilder kurz hintereinander, so ist man überrascht, die Ähnlichkeit geht etwas weit, hier fragt man sich, ob das noch Selbstständigkeit sei und ob hier nicht Leibl sich von Manet so habe inspirieren lassen, wie in seinem „Revolutionsbild" von Frans Halsens „Bohémienne". Aber — die Ähnlichkeit ist thatsächlich unpersönlich, denn die „Rosita Mauri" ist um etwa 5 Jahre später entstanden als Leibls Bild (wenn Duret und Meier-Graefe richtig datiert haben). Also ist jede Abhängigkeit Leibls von Manet ebenso ausgeschlossen wie das Gegenteil. Leibl hat also unter dem allgemeinen Einfluss der neuen Kunst Dinge gemalt, die der Schöpfer dieser neuen Kunst selber in dieser Reinheit erst später formulieren sollte.

Zu beachten ist bei dieser ganzen Beeinflussungsfrage auch die Thatsache, dass Leibl in Paris weniger französisch malt, als nachher; der Einfluss setzt nicht in Paris ein, sondern erst nach der Rückkehr er wird also schon in verarbeitetem und vorstellungsmässigem Zustande wirksam, nicht als ein plötzlicher Zwang vor dem Objekt; er hat sich sofort veredelt. Leibl verdankt ihm eine Frische der Anschauung und eine Leichtigkeit der Hand, die er sehr gut mit der ihm angeborenen Anschauung zu vereinigen wusste und die er brauchbar fand. In einigen Arbeiten dieser ersten auf Paris folgenden Jahre bleibt dieser Gewinn wohlthuend spürbar; in dem Pallenbergporträt hat er das angesammelte Kapital wieder flüssig gemacht, und in den Meisterwerken der Grasslfinger Periode hat er dieses Können zur Monumentalität, seiner Monumentalität, gesteigert.

Das Grosse an ihm aber bleibt, dass er darum doch in seiner ganzen Art nichts Fremdes, nichts Französisches angenommen hat. Er hat es geliebt, er hat es benutzt und doch nur sich daran gestärkt, nie auch nur um ein Atom geschwächt. Er ist thatsächlich, wie der französische Kunstkritiker Georges Lafenestre einmal von ihm sagte, von allen modernen Deutschen der am wenigsten von Frankreich beeinflusste, er ist „le moins francisé".

W. LEIBL, NICHTE LINA
PINAKOTHEK, MÜNCHEN

EDOUARD MANET ROSITA MAURI

HANS POELZIG, GESCHÄFTSHAUS IN BRESLAU

HANS POELZIG

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Die gegenwärtige Lage der deutschen Baukunst lässt sich mit einigem Recht jenem unfruchtbaren Zustand der deutschen Malerei vor etwa hundert Jahren vergleichen, von der Goethe angemerkt hat, es zeige sich in ihr mehr Wollen als Geist und alle Naivität und Sinnlichkeit sei gänzlich daraus entschwunden. So wie alles jetzt steht, meinte er, sei wenig zu erwarten. „Es muss ein grosses Talent kommen, welches sich alles Gute der Zeit sogleich aneignet und dadurch alles übertrifft. Die Mittel sind alle da und die Wege gezeigt und gebahnt."

In der That ist in der deutschen Architektur der Gegenwart eine ausserordentliche Fülle von Gesinnungstüchtigkeit und ein lebendiger Wille zum Guten angehäuft, und man wird übereinstimmend beobachten können, dass über die künstlerischen Probleme der Berufsarbeit allenthalben hinlängliche Klarheit herrscht. Die Theorie des Entwerfens ist sogar schon zu handlichem Gebrauch in leichtfassliche Lehrsätze gebracht und die Binsenwahrheit von der anzustrebenden Simplizität der Erscheinungsform als Grundbegriff des Projektierens gehört heute bereits jedem neugebackenen Baueleven zu eigen. In der Praxis aber ist diese Kunst nirgends doch über ein mittleres Niveau schon hinausgelangt, und sieht man sich gar nach überragenden Leistungen oder nach originalen Talenten um, so ist man um Ort und Namen sehr bald schon verlegen. Es fehlt der deutschen Baukunst heute fast ganz an starken, selbständigen Persönlichkeiten, die, um einen Ausspruch Schinkels zu gebrauchen, mit der Unschuld in der Auffassung die Energie des Sehens und mit moralischem Sinn ein kräftiges Darstellungsvermögen verbinden und die, kraft solcher bedeutenden Eigenschaften, zu Führern und Lehrern des jungen Nachwuchses berufen sein könnten.

HANS POELZIG, CHEMISCHE FABRIK IN POSEN

Eine der wenigen Persönlichkeiten dieser Art, die ein ganz ursprüngliches und unverdorbenes Talent mit erfreulicher Bestimmtheit über das endlose Gleichmass konventioneller Begabungen emporhebt, ist der Architekt Hans Poelzig, der als Direktor der Königlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau wirkt, in seinem Amt eine fruchtbare pädagogische Thätigkeit entfaltet und der jetzt durch seine ausgedehnte Privatpraxis auch über die lokalen Grenzen hinaus Einfluss auf die Geschicke der deutschen Baukunst zu gewinnen scheint. Allenthalben offenbart sich in dem Werk dieses Baumeisters, in dem es zwar manche Niete, niemals aber einen Kompromiss giebt, eine ungebrochene und darum oft ungelenk erscheinende Schöpferkraft. Ich erinnere an seine ersten Bauten: an das Landhaus Zwirner in Löwenberg mit dem schweren, wuchtigen Dach, das auf den gedrungenen Hauskörper aufgestülpt ist wie ein breiter Schlapphut auf einen dicken Bauernschädel; an die Pfarrkirche in Maltsch bei Breslau, die in ihren klotzigen Formen und ihrem massigen Turm bei-

HANS POELZIG, CHEMISCHE FABRIK IN POSEN

nahe wie eine Scheune in Eisenbeton aussieht, und dann vor allem an den Umbau des Löwenberger Rathauses mit den niedrigen Bogengängen und steilen Dächern, wo Poelzig gezeigt hat, wie neben der historisch gewordenen Form, neben dem Detail der Gotik und der Renaissancearchitektur, auch die eigene Zeit zu anschaulicher Wirkung gebracht werden kann. Nicht einer absichtlichen und gesuchten Originalität bedarf es zu solchen künstlerischen Zielen, sondern jener „relativen Originalität", die das Ererbte selbständig verarbeitet und die sich bewusst ist, dass wir nichts ursprünglich unser Eigen nennen können, als die Energie und die Kraft und das Wollen.

Und das ist das Wertvolle an Poelzigs Kunst: sie wurzelt tief im Boden der nationalen Kunstüberlieferung, ja sie ist recht eigentlich die Frucht selbständig erlebter und vergeistigter Traditionen geworden. Poelzig ist durch die Schule der Akademie gegangen, nicht um ein fertiges Kompositionsschema und ein System von erklügelten Proportionen zu übernehmen, sondern um sich manuell

geschickt zu machen um sich vorzubereiten zu dem grossen Erlebnis der Seele, aus dem die wahre, nicht die schöne Form entsteht. Es gehört heute schon ein gut Teil persönlicher Festigkeit und Widerstandskraft dazu, um diesen gefahrvollen Weg ohne Schaden zu gehen und der korrumpierenden Gewalt der bequemen akademischen Lehre nicht zu unterliegen. Die meisten von Poelzigs akademischen Kollegen haben dieser Gefahr nicht zu begegnen vermocht. Er hat einmal sehr lustig von ihnen gesagt, sie frässen mit unersättlicher Gier den ganzen Sack historischer Formen in sich hinein, aber bei dem notwendigen Verdauungsprozess versage ihr überladener Magen seinen Dienst und so käme die ganze Suppe von Säulen, Kapitellen, Gesimsen und Ornamenten genau wieder so zum Vorschein, wie sie eingeschluckt worden sei. Im Gegensatz zu ihnen hat Poelzig mit starker Empfänglichkeit die lernbaren Werte der Akademie aufgenommen und in sich verarbeitet, um sein angeborenes Architekturtalent daraus zu befruchten und aus diesem Besitz die neue Form zu gestalten. In all seinen Werken fühlt man das elementare Ringen um einen neuen, wirksamen architektonischen Ausdruck. Er sucht nach Formen, nicht nach Endreimen und man wird seine Kunst vielleicht roh und unkultiviert nennen; denn es fehlt ihr die geschmeidige und vornehme, meist aber auch glatte und langweilige Eleganz der stets korrekten Akademiker. Der Ehrgeiz dieser Eklektiker, auf denen das historische Erbe wie ein Verhängnis lastet, erschöpft sich heute in der Durchbildung und Verfeinerung der Proportionen, höchstens in der Erfindung von neuen Klangwerten. Poelzigs primärer Gestaltungstrieb aber ist produktiv zu reich, um an solcher kunstvollen Ziselierungsarbeit Ge-

HANS POELZIG, RATHAUS IN LOEWENBERG

nüge finden zu können. Jede Bauaufgabe bietet ihm ein Problem, nicht eine erwünschte Gelegenheit zur Wiederholung konventioneller Typen. Bei der letzten Konkurrenz um einen Entwurf für das geplante neue Opernhaus in Berlin hatte Poelzig eine Ideenskizze eingereicht, die durch die Origi- den Königsplatz durch eine charakteristische Silhouette wirksam beherrscht und zu Wallots Reichstagsgebäude ein gleichartiges Gegengewicht bieten kann. Er hatte in seiner geistreichen Skizze daher einen dreifach gestaffelten Aufbau vorgeschlagen, der mit einer für den Theaterbau typischen Sil-

HANS POELZIG, WASSERTURM IN POSEN

nalität der Auffassung die übrigen Arbeiten bei weitem überragte und schon deshalb bei der weiteren Bearbeitung der Neubaufrage eine eindringliche Berücksichtigung verdient hätte. Poelzig hatte ganz richtig herausgefunden, dass der Kern dieses schwierigen Bauproblems darin liegt, dem geplanten Hause eine übersichtliche, in ihren Achsenbeziehungen klar entwickelte Masse zu geben, die houettenbildung zugleich eine bedeutende Monumentalwirkung verbindet. In einem andern Fall hat ihn die Konstruktionsweise des Eisenbetonbaues, der zu einem modernen Gerüststil hindrängt, zu einem kühnen Versuch veranlasst, für die Warenhausfront eine neue architektonische Lösung zu finden. Er lässt die einzelnen Geschosse von einem System vertikaler, nach oben sich verjüngender

HANS POELZIG, LANDHAUS ZWIRNER IN LOEWENBERG

Stützen mit konsolartig ausladenden Köpfen tragen, so dass die Horizontale wieder in den Fronten dominiert und das Haus wie ein Gefüge aus breit übereinander geschichteten Kästen erscheint.

An solchen Aufgaben der reinen Nutzarchitektur vermag sich seine in des Wortes verwegenster Bedeutung „kubistisch" zu nennende Begabung ohne Hemmung, beherrscht nur von einem straff disziplinierten Willen, frei zu entfalten. Durch die grossen Bauaufgaben zum Beispiel, die ihm eine chemische Fabrik in Posen erteilt hat, ist seinem Talent eine erwünschte Gelegenheit geworden, sich auszuleben und latente Kräfte frei zu machen. Hier ist Poelzigs angeborener Sinn für Monumentalität und seine natürliche Anlage, in grossen Massen zu denken, wesentlich gereift. Mit diesen Bauten hat er den Beweis erbracht, dass es bei der architektonischen Gestaltung moderner Industriebauten weniger auf die Logik der Konstruktionen und auf die ungeschminkte Materialwirkung, als auf die ursprüngliche Kraft der räumlichen Anschauung ankommt. Und an Poelzigs Fabrikbauten lässt sich vornehmlich auch erkennen, wieviele Vorteile, solche persönlichen Tugenden immer vorausgesetzt, dem Talent aus der Erziehung der Akademie doch erwachsen können. Vergleicht man diese Arbeiten etwa mit ähnlichen Leistungen von Peter Behrens, so spürt man in der Sicherheit der statischen Empfindung und in dem ausgebildeten Gefühl für die Körperlichkeit der architektonischen Erscheinung doch die Überlegenheit des Akademikers gegenüber dem in der Fläche denkenden, autodidaktisch erzogenen

Malerarchitekten. Hier zeigt es sich, dass der Malerarchitekt, seiner Herkunft nach, eben da versagt, wo der Akademiker durch die Vorteile seiner beruflichen Vorbildung zu reussieren vermag.

Zu den jüngsten Arbeiten Poelzigs gehört das Ausstellungshaus, das er für die Breslauer Jahrhundertausstellung dieses Sommers gebaut hat.*) Auch dieses Gebäude ist in Eisenbeton ausgeführt, und es scheint, dass dieses Material in seiner giess- und stampfbaren Plastizität ganz ein Baustoff nach den künstlerischen Neigungen dieses Architekten ist, der es liebt, sich sozusagen in den Urformen der baukünstlerischen Sprache, mit Klotz und Würfel, auszudrücken. In diesem Hause sind die Wirkungen eines künftigen Eisenbetonstils andeutend schon vorweggenommen, und man stellt zugleich doch auch mit Überraschung fest, wie stark die Einflüsse der nationalen Kunstüberlieferung, etwa der Potsdamer Bautradition, aus diesen Architekturen herauszuspüren sind. Es ist wohl erlaubt, in diesem Ergebnis mehr als eine blinde Zufallswirkung zu erkennen, wenn man bedenkt, dass Poelzig Märker von Geburt ist.

In der fast verzweifelt zu nennenden Situation der modernen Architektur stellt Hans Poelzig eine bedeutende Hoffnung dar. Mit ihm ist endlich wieder in der gegenwärtigen Baukunst eine jener unbedingten Erscheinungen aufgetreten, die den Beruf als Schicksal zu empfinden scheinen, die bereit sind, diesem Schicksal zu Liebe, auf die stets fertige, durch Auswahl gewonnene Lösung zu verzichten, und die, im Vertrauen auf die zum inneren Erlebnis gewordene Tradition, auch den Mut haben, den eigenen Weg zu gehen und jene Form zu suchen, die eher bildend, als schön ist.

*) Abgebildet Jahrgang XI, Heft 9.

HANS POELZIG, KIRCHE IN MALTSCH

GRANITSTATUE EINES BEAMTEN. VIERTE DYNASTIE
BERLIN

ÜBER EINIGE MOTIVE ÄGYPTISCHER RUNDPLASTIK

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Die jüngsten Kunstbestrebungen, die in der Plastik als ein Ringen um einen neuen, elementaren und zwingenden Ausdruck hervortreten, erschlossen unsrem Verständnis Kunstwerke, die den früheren Generationen fremd blieben. So gewinnen die Kunstwerke der Ägypter, mit denen man sich aus historischem Interesse seit etwa hundert Jahren beschäftigte, vom modernen Kunstschaffen aus einen neuen künstlerischen Sinn. In ihnen sehen wir, innerhalb einer fremden Kultur, das tiefste künstlerische Verlangen der Zeit erfüllt: eine gesetzmässige Bildform und somit eine reine, nur aus dem eigenen Material geschaffene Kunst. In der ägyptischen Kunst finden wir als unumstössliches Gesetz befolgt, was unsere Kunst in bewusster künstlerischer Umkehr anstrebt: das Vermeiden aller litterarisch-psychologischen Beihülfen und die Beschränkung auf das rein plastische Motiv. Das Modell und alle religiös zulässigen Stellungen sind hier wesentlich im Hinblick auf ihren optisch-plastischen Wert

KOPF VON DER GRANITSTATUE EINES GOUVERNEURS VON THEBEN. SPÄTZEIT. KAIRO
(NACH BISSING-BRUCKMANN)

erfasst; die Figur ist nach den ursprünglichen plastischen Normen: Volumen, Silhouette, Gliederung konzipiert und durchgearbeitet. Die Grenzen der Plastik sind enger gesteckt als in Griechenland, wo man sehr früh in den plastischen Kompositionen über die ruhende Form hinausging und sie durch ausgreifende, auf ein Objekt zielende Bewegungen wie durch den Ausdruck innerer Erregtheit bereicherte. Niemals wurden dem ägyptischen Künstler die pathetischen Inhalte der Religion und Legende oder die Freude am interessanten Motiv zum Antrieb, über das plastisch Angemessene im strengsten Sinn hinauszugehen. Eine fliegende Figur, wie die Nike des Archermos wäre schon aus künstlerischen Gründen in Ägypten als Rundplastik ebenso unmöglich, wie ein auf sein Ziel gespannter Fechter, eine verwundete Amazone oder ein Diskobol beim Wurf. Hierfür bedarf es keiner schriftlichen Belege, sondern aus der Summe der erhaltenen Kunstwerke erkennt man das Wirken eines bestimmten künstlerischen Willens. Wer die weitgehenden Anforderungen kennt, die die ägyptische Religion unablässig an die Künstler stellte, wer die gewaltige Bildphantasie erfahren hat, die ihre Dichtungen durchströmt, begreift die strenge künstlerische Gesinnung dieser Plastiker, die bei aller Routine durch Jahrtausende an wenigen elementaren plastischen Grundmotiven festhielten, während sie gleichzeitig ihre Reliefbilder mit reichen und bewegten Formkombinationen ausstatteten.

GRANITSTATUE EINES PRIESTERS DER DRITTEN DYNASTIE
LEIDEN

Gegenstand der ägyptischen Rundplastik ist demnach immer ein in Ruhe verharrender Körper. Den Affekt oder die That kennt sie nicht als Anstoss für ein plastisches Motiv oder lässt sie nicht zu, was im Grunde das gleiche bedeutet. Haltung und Gebärde dieser Statuen drücken einen dauernden Zustand, niemals ein Wollen aus. So sind sie ganz

in sich geschlossen und zugleich ganz unpersönlich; sie bekräftigen nur ein Sein. In ihnen schufen die ägyptischen Künstler eine Reihe plastischer Typen, die nach Jahrtausenden Menschen mit ähnlich gerichteter Bildkraft wie Urbilder des Plastischen überhaupt erscheinen müssen.

Der zeitliche Abstand zwischen den reproduzierten Bildwerken umfasst rund zweitausendzweihundert Jahre. In einer gleichgrossen Zeitspanne ereigneten sich in Europa die vielfältigsten Kunstepochen: die Blüte der griechischen und römischen Kunst, die grossen altchristlichen Mosaikschöpfungen, die romanisch-gotische Architektur und Plastik, das gesamte künstlerische Konzert der Renaissance, des Barock und Rokoko und die heraufsteigende moderne Kunst. Dem gegenüber zeigen die ägyptischen Werke bei aller Verschiedenheit der Motive und des Handwerks eine staunenswerte künstlerische Übereinstimmung. Diese Kunst bewahrte durch alle geschichtlichen Wandlungen den ursprünglichen Charakter. Vielleicht, weil sie in strengerem Sinne bodenständig war als jede spätere.

SANDSTEINSTATUE EINES BEAMTEN DER ZWÖLFTEN DYNASTIE
BERLIN

Gemeinsam ist diesen Statuen zunächst die plastische Grundauffassung. Es sind einfache übersichtliche Motive ausgewählt, bei denen nur der genaue und kunstreiche Aufbau in Frage kommen konnte. Der Künstler erreichte eine gesetzmässig wirkende Gesamtform und Gliederung, indem er seiner Komposition elementare geometrische Körper zu Grunde legte, die — über das unerlässliche Naturstudium hinaus — ein sicheres Fundament für die Bewältigung der menschlichen Proportionen abgaben. Es ist

das gleiche künstlerische Verfahren, das in der neusten Zeit Cézanne wieder beobachtete und das in der gegenwärtigen Malerei und Plastik entscheidet.

Die Figur in Leiden ist streng von diesen geometrischen Vorstellungen beherrscht. (Abb. S. 64). Es war vielleicht die häufigste Aufgabe der ägyptischen Plastiker, ein ruhig dasitzendes Ebenbild des Verstorbenen für seine Grabstätte zu schaffen. Sie wählten immer das gleiche einfache Motiv: die aufrechte Gestalt, deren Blick in die Ferne dringt; ihre Hände ruhen auf dem Knie oder vor der Brust, die eine meist unbeweglich ausgestreckt. Die andere, zusammengeballte erweist sich als einer der kräftigen plastischen Accente, die — sparsam und wirkungsvoll — über die Figur verteilt sind. Der Sitz gleicht einem gestuften Würfel, die säulenhaften Beine sind wie die Oberarme nicht aus dem Stein gelöst; denn eine ägyptische Steinfigur darf nirgends eine Lücke aufweisen. Sie stellt eine ununterbrochene Ordnung vorspringender und flacher, kantiger und runder Formen vor, in denen die Hauptrichtungen des Raumes, die horizontale, vertikale und diagonale in geregeltem Wechsel wiederkehren. Ihr ganzer Aufbau deutet daraufhin, dass eine durchgearbeitete Bildvorstellung auf das Modell übertragen wurde. Diese Leidener Statue (schwarzer Granit, 79 cm hoch) zeigt ein grosses Können an; das sichere Ausweichen vor dem allzu Dekorativen, das bei der streng symmetrischen Anlage der Figur schwer zu meiden war, ist geradezu vorbildlich. Das Motiv ist ganz schlicht erfasst, die Form auf wenige grosse, doch eindringliche Kontraste beschränkt. Komplizierte und interessante Details fehlen; aber im Elementaren ist die höchte Vollendung, genauste Bestimmtheit des Umrisses und der Gliederung verbunden mit kräftiger grossflächiger Modellierung. Das Geistige wird nicht durch den mimischen Ausdruck, sondern durch die Gesamthaltung des Kopfes erzielt; das einzige Emporrichten des Hauptes wirkt bei der regungslosen Gestalt stark und feierlich; die geschlossene Gebärde erscheint nun fast als dessen Reflex.

Die seitliche Aufnahme der Berliner Figur aus braunem Sandstein (75 cm hoch, Abb. S. 65) betont neue Vorzüge dieses plastischen Stils. Ägyptische Figuren bieten nicht nur in Vorderansicht, sondern auch von den Seiten und vom Rücken gesehen eine geschlossene Bildform. Die reine Zeichnung der Silhouette, die diese Statuen aufweisen, die rhythmische Gliederung des Blockes, das ganze organische Ineinanderarbeiten menschlicher und geometrischer Formen ergiebt oft Raumgebilde von einziger Schönheit. Mit kluger Berechnung fasste der Meister in der Berliner Figur die Gestalt durch einen weiten Mantel zusammen; so gewinnt er grosse ruhige Teilungen und kann — da der Kopf hier nicht mehr so rein als architektonischer Abschluss sondern als geistiger Schwerpunkt gedacht ist — die gesamte Formbewegung nach oben hin steigern und differenzieren. Somit bietet die Figur, die etwa eintausend Jahre nach der Leidener entstand, bei aller Wahrung der traditionellen Strenge doch ein neues künstlerisches Durchdringen des überkommenen Motivs.

Der orientalischen Gewohnheit des Sitzens mit untergeschlagenen Beinen entlehnten die Plastiker schon in der Frühzeit ein Figurenmotiv, das von vornherein durch Geschlossenheit, Breite und statisches Gleichgewicht ausgezeichnet war. Die Statue in Berlin zeigt den Dargestellten schreibend, eine Thätigkeit, die bei den Ägyptern, den Erfindern der Schrift, in hohem Ansehen stand. (Abb. S. 62.) Der dreiseitige Sockel und die Figur sind ein Stück. Der Sockel ist in die Bildkomposition mit eingeschlossen; er leitet die Tiefenbewegung kräftig ein und über ihm beginnt der wohlberechnete Wechsel sich kreuzender diagonaler Formen im Unterbau der Figur, worüber sich der Oberkörper mit seiner summarischen aber nachdrücklichen Gliederung aufrichtet. Bei der besonders guten Berliner Figur (rotbunter Granit, 68 cm hoch) ist der durch die Perücke verbreiterte Kopf, der den ganzen meisterhaften Aufbau vortrefflich abschliesst, etwas vorgeschoben. Dadurch, ferner durch die ausladenden Kniee und die schroff aus dem Stein gehauene Rechte gewinnt die Figur eine seltene plastische Energie. Eine geringe Drehung im Oberkörper, der die minimale Verkürzung der rechten Gesichtshälfte entspricht, steigert noch die Tiefenanregung und differenziert überdies die beiden Profilansichten. Der Kopf zeigt eins jener Breitgesichter, deren plastischen Wert Böcklin so hoch anschlug: „Sie sind von Ohr zu Ohr gerechnet, nicht wegen der Backenknochen, viel plastischer und interessanter als Langköpfe. Das wussten die Ägypter und Griechen sehr genau. Bei den Langköpfen ist höchstens das Profil interessant, von vorn sieht man so gut wie nichts Sprechendes, Brauchbares — keine Flächen, alles verschwindet.“ Das Lächeln hat hier keine psychologische Geltung, es ist eher tektonisch begründet wie bei den griechischen Köpfen des

KOPF VON DER HOLZSTATUE EINES BEAMTEN DER FÜNFTEN DYNASTIE
BERLIN

sechsten Jahrhunderts und bei den Ägineten: die Muskelanspannung klärt und vergrössert die Formen des Gesichts. Die bekrönende Perücke gibt dem Kopf eine Tiefe, die seiner Breite fast gleichkommt. Zumal vom Rücken her, dessen mächtige Wölbung eine Längsfurche durchschneidet, wird die ganze plastische Wucht dieses Werkes sichtbar.

Bei allen ägyptischen Figuren sind die Köpfe tektonisch bewertet. Daneben verstanden es die Künstler vortrefflich, in den Zügen die geistige Persönlichkeit zu erwecken, deren Ausdruck sie in Haltung und Gebärde ihrer Statuen zurückdrängen. Nicht nur in diesem menschlichen Sinn ist ein Studium ägyptischer Köpfe lohnend: der gedrängtere Formenreichtum im Kopf zeigt deutlicher als die Figur die Wandlungen des plastischen Stils, die in der wechselnden allgemeinen Kunstauffassung oder in dem jeweiligen Übergewicht einer der Schulen begründet sind, die für uns noch wenig hervortreten. Auch die Auslese des Materials, die allerdings im Ganzen von der primären Bildvorstellung vorgeschrieben wird, mag auf die Formensprache zurückgewirkt haben. Unter dem Gesichtspunkt ihrer plastischen Mannigfaltigkeit wurden die abgebildeten Köpfe ausgewählt.

Die Ägypter haben sodann in ihren Darstellungen kauernder, in ihr Gewand eingefalteter Personen einen plastischen Typ geschaffen, der sich der reinen Architektur beträchtlich nähert. Die Würfelfiguren scheinen eine verhältnismässig späte ägyptische Erfindung zu sein, die vielleicht erst im fünfzehnten Jahrhundert v. Chr., einer Zeit grossen künstlerischen Aufschwungs, endgültig festgelegt wurde. Die Aufgabe, einen auf dem Boden hockenden Mann abzubilden, der sich und das Kind, das er trägt, in seinen Mantel einhüllt — in der Berliner Figur (schwarzer Granit, 1 m hoch, Abb. S. 68) ist es ein hoher Beamter der achtzehnten Dynastie mit seinem Zögling, einer königlichen Prinzessin — veranlasste das

GRANITSTATUE EINES BEAMTEN DER ACHTZEHNTEN DYNASTIE
BERLIN

Problem der Form von solchen Statuen: „Der Stein verliert damit seine Gegenständlichkeit in der Vorstellung, existiert aber im stillen als Gesamtform der Figur fort." In diesem restlosen Aufgehen der menschlichen Formen in einer abstrakten Raumvorstellung, während doch zugleich die menschlichen Proportionen das Bestimmende bleiben, ruht die plastische Schönheit der Figur, die beinahe der unbildlichen abstrakten Schönheit einer Architektur gleichkommt. Es gehörte die gewaltige Körperphantasie der Ägypter dazu, um dem etwas alltäglichen Vorwurf die fast hieratische Grösse zu verleihen. Wie reizvoll, aber durchaus genrehaft, erfasste dagegen der Künstler des Olympischen Ostgiebels — ein grosser Neuerer unter den griechischen Künstlern —

enge Zusammenschliessen der Glieder zu der Form eines Steinwürfels, den der Kopf wie ein mächtiger abgestumpfter Kegel überragt. Das Kompakte der Figur und die Geschlossenheit ihrer Silhouette, die in der Zeichnung der Haare unablässig wiederklingt, sind nicht zu überbieten. Hildebrand sagt im das Motiv des Kauernden, das auch ihn offenbar lebhaft als plastische Aufgabe fesselte! Der ägyptische Künstler gab seine bestimmte tektonische Absicht noch besonders in den Schriftbändern kund, die alle Seiten der hockenden Gestalt gleich den Wänden einer Kapelle überziehen. Über

KALKSTEINSTATUE EINES BEAMTEN DER ACHTZEHNTEN DYNASTIE. MÜNCHEN
(NACH BISSING-BRUCKMANN)

diesem grossflächigen Sockel mit seiner Zierde unkörperlicher Bildreihen schaffen die beiden Köpfe die unentbehrliche plastische Formbewegung und — in ihrer deutlich aufstrebenden Tendenz — den notwendigen Gegensatz zu der ruhenden Form des Würfels.

In der vortrefflichen Münchner Figur (weisser Kalkstein, 1,38 m hoch), die etwa zweihundert Jahre später unter Ramses II. entstand, ist das Motiv in einem neuen Sinn interpretiert. (Abb. S. 69.) Bei aller Unterordnung unter den architektonischen Grundgedanken ist die ursprüngliche strenge Form aufgelockert. Die Hände sind aus dem starren Gebilde herausgelöst, um eine plastische Funktion zu übernehmen, die Schriftzeichen in Einklang damit sparsamer verwendet; durch die Seitenwände kündigt sich die verborgene organische Form an, deren rhythmische Bewegung bis auf die geometrisch bezeichneten Haarwellen übergreift. Im Sitz und Rückenpfeiler, die bei der älteren Figur noch mit der Gestalt eins sind, wird hier ein grundsätzliches Gegenüberstellen der organischen und architektonischen Form betont — immer in den anerkannten Grenzen dieses eminent plastischen, rein ägyptischen Statuenmotivs. Der Fall bezeugt die Befähigung der ägyptischen Plastiker, einer entschieden elementaren Form eine komplizierte und neue Auslegung zu geben, ohne ihren eigentlichen Charakter zu verletzen.

KALKSTEINKÖPFCHEN EINER PRINZESSIN DER ACHTZEHNTEN DYNASTIE
BERLIN

Nichts könnte deutlicher den hohen Rang dieser Künstler bezeichnen. Gerade weil sie unerschöpflich im Erfinden und Gestalten waren, bedurften sie um so weniger der ständig wechselnden Bildvorwürfe und zufälligen Modellanregungen. Sie konnten sich vielmehr Jahrtausende hindurch mit wenigen aber mustergültigen plastischen Motiven begnügen, deren künstlerischen Gehalt sie bis auf den Grund ausschöpften und mit denen sie einen Konsum an bildender Kunst bestritten, wie ihn kaum ein anderes Volk aufzuweisen hat.

Die ursprüngliche Bemalung hat sich bei keiner der angeführten Figuren erhalten.

DIE WERKSTATT DER KUNST UND DIE A. D. K. G.

EINE ERKLÄRUNG

VON

FRITZ HELLWAG

Als ich im Jahre 1907 die Redaktion des von mir zusammen mit einigen Künstlern begründeten wirtschaftlichen Interessenblattes der bildenden Künstler *„Die Werkstatt der Kunst"* auf Wunsch des Verlegers, wieder übernahm, war inzwischen die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft" mit geschlossenem Abonnement dem Blatte beigetreten und hatte es damit zu ihrem „Vereinsorgan" erwählt. Da mir bekannt war, dass die Kunstgenossenschaft eigentlich ganz zu Unrecht noch die Bezeichnung „allgemeine" führte, denn es waren ja aus ihr die jetzt im Deutschen Künstlerbunde vereinigten Künstler ausgetreten, so befürchtete ich, dass die allgemeinen Künstlerinteressen, die durch 1500 freie, direkte Abonnenten vertreten wurden, zu kurz kommen könnten, wenn der Redakteur etwa gezwungen wäre, für die Kunstgenossenschaft eine partikularistische Vereinspolitik zu treiben. Der Verlag beruhigte mich aber mit der Versicherung, dass die A. D. K. G. sich in dem Vertrage jedes Einflusses auf die Redaktion enthalten habe, und es sich lediglich darum handele, dass das Blatt den Mitgliedern auf Vereinskosten zugestellt und dem Vorstand für die offiziellen Nachrichten regelmässig eine Seite reserviert werde. Eine Stellungnahme gegen die A. D. K. G. sollte natürlich vermieden werden. Nach dieser sicher in bester Überzeugung abgegebenen Erklärung des Verlages setzte ich noch mit ihm zusammen ein Schreiben an den damaligen Präsidenten der A. D. K. G. auf, in dem es unter anderem hiess: „Das Blatt ist gegründet worden und bestimmt, sich von jeder, insbesondere von lokaler Parteinahme freihaltend, die Interessen aller deutscher Künstler nach Kräften zu wahren. Redaktion und Verlag werden, wie bisher, jedem Versuch partikularistischer Beeinflussung entgegentreten. Wir werden bestrebt sein, alle Äusserungen auf einen Ton zu stimmen, dem jeder Künstler ein Interesse abgewinnen kann." Erst, nachdem ich meine redaktionelle Freiheit so zugunsten der gesamten Künstlerschaft gewahrt zu haben glaubte, und kein Protest der A. D. K. G. dagegen eingelaufen war übernahm ich die Redaktion.

Leider zeigte sich sehr bald, dass selbst die kategorische Abgrenzung der redaktionellen Freiheit mich nicht vor Übergriffen und Anfeindungen der A. D. K. G. bewahren konnte. Das lag erstens daran, dass über die „Interessen der A. D. K. G." überhaupt nicht die mindeste Klarheit herrschte, zweitens daran, dass zur Vertretung dieser Vereinsinteressen, auf dem Wege der kurzsichtigsten Cliquenwirtschaft in geheimen Wahlvereinigungen, immer wieder Männer bestellt wurden, denen es im höheren Sinne an der Befähigung gebrach, auch nur eine einzige Sache grosszügig von einem allgemeinen Gesichtspunkt zu betrachten. Weiter schauende Künstler, woran es keineswegs fehlte, konnten mit ihren Reformideen gegen das Wahlsystem nie aufkommen. Die Leitung der A. D. K. G. erkannte ihre „Interessen" nur darin, alles zu befehden und niederzuhalten, was nicht Kunstgenossenschaft hiess. Fortwährend war ich der ödesten Gesinnungsschnüffelei ausgesetzt. Bei allem, was ich für die Allgemeinheit that, und worin nicht der Vereinsstandpunkt der A. D. K. G. herausgekehrt war, hiess es, ich sei ein „Sezessionist". Man gab sich die erdenklichste, jahrelang fortgesetzte Mühe, mir einen „Modernisteneid" abzufordern. Brachte ich zwischendurch einmal die Nachricht, dass ein Angehöriger der Sezession zum Professor ernannt wurde oder ähnliches, so erhob sich ein Geschrei: das wollen wir in unserem Blatte nicht lesen. Meldete ich zum Beispiel die Begründung des „Deutschen Werkbundes", dann war das ein „notorisches Eintreten" für ihre „geschworenen Feinde". Die akademischen Erörterungen der Juryfrage, die schliesslich zu der Gründung juryfreier Ausstellungen führten, bedeuteten „naturgemäss" eine Schwächung der A. D. K. G. Weil die A. D. K. G. das Blatt für ihre Mitglieder abonniert hatte, sollten eben alle Interessen der Allgemeinheit unterdrückt werden. Wenn der jetzige bayerische Ministerpräsident, damals noch Universitätsprofessor, im Reichstag zum Kunstetat sprach, so waren, nach der Meinung des Präsidenten der A. D. K. G., seine Äusserungen „nur daraus entsprungen, dass die Rivalität zwischen Kunst und Wissenschaft kleinlichen Neid erweckt. Aber je höher eine Sache ist, desto weniger Sinn haben kleinliche Menschen dafür." (Das sagte die A. D. K. G.!) Bei anderer Gelegenheit wurde mir der Geheimrat L. im Reichsamt des Innern als der Mann bezeichnet, „der bestrebt ist, die beiden grossen Künstlerkorporationen auseinanderzuhalten, um seinen Zweck zu erreichen: sich an der Kunstgenossenschaft zu rächen." Als ich gegen die „Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande" vorging, – für die das Reich nicht einen Pfennig bewilligen wollte, solange die seitherige ungeeignete Leitung fortbestände, – und den Rücktritt dieser Leitung erreichte, da begann die A. D. K. G. ein grosses Wehklagen, ich hätte damit sie geschädigt. Zwar hatte die A. D. K. G. vorher meinem Vorgehen zugestimmt, weil die Gesellschaft sich „unfreundlich zu ihr" gestellt habe. Weil ich aber nun die Künstlerschaft allgemein aufforderte, sich jetzt Einfluss auf die Gesellschaft zu sichern, da hatte ich die Interessen der A. D. K. G. „schwer verletzt". Schleunigst verbrüderte sich die

A. D. K. G. mit der Gesellschaft, ehrte deren angegriffenen Präsidenten, und brachte noch schnell ihre Leute in die Vorstandsämter!

Ich will es mit der Schilderung dieser Fälle, die ich leicht um viele Dutzende vermehren könnte, bewenden lassen, denn die Tendenzen der A. D. K. G. gehen zur Genüge schon aus diesen Proben hervor. Die Pflege der allgemeinen, wirtschaftlichen Interessen der Künstlerschaft hat sie, die sich stolz die „Allgemeine" nennt, immer versäumt. Als es mir nach langen Bemühungen gelingen sollte, die ganze Künstlerschaft wenigstens in wirtschaftlichen Fragen auf dem neutralen Boden der „Werkstatt der Kunst" zu vereinigen, da hat die A. D. K. G. dies vereitelt und sich damit an den allgemeinen Interessen schwer versündigt. Herr Graf von Kalckreuth hatte mir am 5. Januar 1911 geschrieben, der „Deutsche Künstlerbund" sei bereit, das Streben der „Werkstatt der Kunst" auf eine thatkräftige Unterstützung allgemeiner wirtschaftlicher Interessen zu fördern und zu decken, indem er meinem Blatte die Berechtigung verleihe, sich auch das Organ des Deutschen Künstlerbundes zu nennen. Der Künstlerbund wollte dieses ausdrücklich als eine „Annäherung in wirtschaftlicher Hinsicht" angesehen wissen. Diese endlich, endlich in Aussicht stehende wirtschaftliche Einigung der Künstlerschaft wollte die A. D. K. G. zu einem Kuhhandel ausbeuten. Sie verlangte vom Verleger – wodurch der Beitritt des Künstlerbundes verhindert werden musste – dass er die Einnahmen, die er aus diesem Beitritt des Künstlerbundes haben würde, (sie schrieb ihm sogar vor, wieviel er verlangen müsse) ihr, der A. D. K. G. gutschreiben solle! Das sind die Ideale der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft" in bezug auf die wirtschaftliche Einigkeit der Künstler. Und was den Vertreter dieser Künstler, den Redakteur der „Werkstatt der Kunst" betraf, so wurde unter Androhung der Abonnementskündigung vom Verleger die Aufnahme der Bedingung in seinen Vertrag gefordert, dass er nun künftig unbedingt die Interessen der A. D. K. G. zu vertreten habe.

Meine Bitte um sofortige Entlassung habe ich auf Wunsch des Verlages zurückgenommen, und weil damals endlich die Künstlerschaft begann, sich auf ganz freier Basis, ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit des Einzelnen zu einem anderen Vereine zusammenzuschliessen und wirtschaftlich zu organisieren. Es sind solche „Wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler" bereits in München, Berlin, Dresden, Frankfurt, Karlsruhe gegründet und andere sind im Entstehen.

Als die Kunstgenossenschaft sah, dass das, wozu sie berufen gewesen wäre und was sie unerhört vernachlässigt hatte, nun ohne sie geschah, gründete sie sofort eine sogenannte „Reichskommission", die diese lokalen wirtschaftlichen Verbände „zusammenfassen" sollte, in Wirklichkeit aber nur, um auch hier die Ämter mit ihren Leuten zu besetzen, die sich doch so ganz unfähig gezeigt hatten, an die Allgemeinheit zu denken und deren Interessen zu wahren. Die in den lokalen Verbänden, in München und Berlin, organisierten Künstler zeigten sich aber abgeneigt, sich durch diesen Sirenengesang verlocken zu lassen, und nun enthüllte die A. D. K. G. ihr wahres Gesicht: sie zwang den stellvertretenden Vorsitzenden des Berliner wirtschaftlichen Verbandes, der zugleich im Vorstand des Berliner Ortsvereins der A. D. K. G. war, hier sein Amt niederzulegen, weil es nicht mit seinen Pflichten vereinbart werden könne, dass er zugleich für einen Verband thätig sei, der „den Zwecken der Kunstgenossenschaft nicht dient". Dieses Vorgehen der Leiter der A. D. K. G. ist charakteristisch für ihre wahren Zwecke, ebenso, dass sie nun leidenschaftlich das für die Wahrung der allgemeinen Künstlerinteressen gegründete, einzige Fachorgan gewaltsam ganz in ihre Hände brachten, indem sie, wiederum unter Drohung der Kündigung des Abonnements, die Entlassung des Redakteurs der „Werkstatt der Kunst" mit dringenden Telegrammen von dem Verleger forderten.

So beendige ich jetzt meine langjährige Thätigkeit für die wirtschaftlichen Interessen der Künstlerschaft. Ich bin im gewissen Sinne froh, weil mir die Freiheit vom Amte endlich die Zunge löst und die Möglichkeit giebt, den Künstlern, denen es Ernst ist um die Wahrung ihrer wirtschaftlichen Interessen und die Hebung ihres Standes, die Augen darüber zu öffnen, welche Mächte ihren Zusammenschluss seit Jahren verhinderten und auch nun wieder mit Gefahr bedrohen.

DAS NEUE RATHAUS IN HANNOVER

ARCHITEKTONISCHE MONSTRA

I

EIN KOMMUNALPALAST

In dieser Zeitschrift gilt im allgemeinen der Grundsatz, nur über das Gute in der Kunst zu sprechen und das Schlechte wortlos seinen kurzen Schicksalen zu überlassen. Aber es giebt Beispiele des Schlechten, die symptomatische Bedeutung haben, die so krass auf die Verderbtheit des Zeitgeschmacks weisen, dass auf sie hinzuzeigen zur Pflicht wird.

Ein solches Beispiel des Schlechten ist der neue Rathausbau, den sich die Stadtverwaltung von Hannover hat errichten lassen. Anlass dieses Bauwerk kennen zu lernen war der Wunsch das neue Wandbild Hodlers zu sehen.* Der Eindruck dieses interessanten, mit lebendiger Alemannenkraft überstilisierten Bildes trat dann aber zurück — um so mehr, als es in einem zu kleinen Raum und an einer Wand, wo es der Hereintretende nicht sehen kann, nicht voll zur Wirkung kommt — vor den Gefühlen, die sich angesichts der gehäuften Parvenüpracht der Aussen- und Innenarchitektur einstellen. Man muss ja wohl annehmen, dass die Stadtvertreter Hannovers dieses Haus schön finden, denn sonst hätten sie nicht Millionen dafür bewilligt. Da diese Männer nun die bürgerliche Kultur unserer Zeit in vielen Punkten repräsentieren, so erhält dieser Bau etwas wie eine symbolische Bedeutung. Der Leser kann sich diesen Kommunalpalast nicht leicht zu arg vorstellen. Die Abbildung, eine Aufnahme von der günstigsten Seite, giebt nicht entfernt eine Vorstellung davon, bis zu welchem Grade die Architektur in diesem Bauwerk entartet erscheint. Die Schmuckmotive sind überall in einer so unfähigen und anmassenden Weise gehäuft, sind formal so schülerhaft gebildet, so sinnlos den mit professionsmässigem Akademismus zusammengefügten Baugliedern verbunden und so renommistisch für die Wirkung auf Ignoranten berechnet, dass man den Gesamteindruck der riesigen, aus edlem Stein gefügten Gebäudes unanständig nennen muss. Und das Innere entspricht durchaus dem Äusseren. In allen Höfen,

* Kunst u. Künstler, Jahrg. XI. S. 524.

Beratungszimmern und Festsälen wird mit kostbaren Materialien geprotzt, nirgend aber findet man eine Form, die wahrhaft künstlerisch, die organisch genannt werden dürfte. Was die Maler an plump grellen Dekorationen, was die Tischler an exentrisch modellierten Paneelen und Thürumrahmungen in kostbarem Holz, was die Bildhauer an handwerksmässigen, klassizistisch allegorischen Figuren, was der Architekt an schematisch klangloser Raumgestaltung geleistet haben, das erzeugt in dem Opfer, das feierlich durch all den frischen Glanz geführt wird, Empfindungen der Scham, der Wut und Verachtung. Man fragt sich, wie konnten für eine solche ins Kolossalische gesteigerte Albernheit, die der Zukunft zum Gelächter werden muss, Riesensummen ausgegeben werden? Dieses Bauwerk bestärkt in der Meinung, dass die grössten Gefahren für die Künste nicht bei geschmacklosen Fürsten liegen, sondern im modernen Bürgertum. Bei einer anspruchsvollen, im Grunde aber ästhetisch ganz stumpfen Bourgeoisie, die sich „fürstlich" geberden will, während sie das Falsche vom Echten, nicht zu unterscheiden vermag. Was dieses Bürgertum sich mit dem neuen Rathaus in Hannover errichtet hat, ist in Wahrheit „ein Monument von unserer Zeiten Schande".

DAS AQUARIUM IM BERLINER ZOOLOGISCHEN GARTEN

II

ZOOLOGISCHE ARCHITEKTUR

Im kleinen Massstabe hat sich diese unsere Epoche charakterisierende Lust am künstlerisch Albernen auch in der Architektur des neuen Aquariums ausgelebt. Die neuen Bauwerke des Berliner Zoologischen Gartens sind ja überhaupt ein Kapitel, das zu mancher Anmerkung herausfordert. Früher, als es noch Kunstgefühl in der Baukunst gab, baute man Gebäude, wie ein Zoologischer Garten sie braucht, sachlich schön im Stil der Zeit. Das ist dem Heutigen viel zu simpel; er will Bildungsarchitektur und Sensationsarchitektur. Da man vor einem Zoologischen Garten an Exotisches denkt, haben die Spezialarchitekten des Zoologischen Gartens in Berlin eine exotische, ostasiatische, grell angestrichene Architektur ersonnen. Es soll der Betrachter gewaltsam auf die Bedeutung der einzelnen Gebäude gestossen werden; darum wurde im grossen jenes geistvolle Prinzip durchgeführt, das im kleinen darin besteht, dass auf das Glas von Vogelkäfigen naturalistisch bunte Vögel gemalt werden. Man

errichtete mit witziger Bezugnahme auf Land und Klima für die Tiere nordische Holzhäuser, indische Tempel und Moscheen und fügte – selbstverständlich mit Hilfe unfähiger Kunsthandwerker und ohne an unsern besten Tierplastiker zu denken – breiige Skulpturen von Löwen, Elefanten, Glasbilder von Vögeln und Amphibien verschwenderisch hinzu. Auch beim Bau des neuen Aquariums ist man nun bei diesem Stil für Bildungsphilister geblieben. Man erblickt Riesenreliefs und Fliesengemälde, die vorweltliche Tiere darstellen. Da die Verfertiger nur nach Knochengerüsten arbeiten konnten und auch sonst nichts konnten, so mag man sich vorstellen, was für Fibelbilder zustande gekommen sind. Die Architektur als zoologisches Bilderbuch für Kinder und Dienstmädchen! Daneben erblickt man witziges Kunstgewerbe: eine Balkonbalustrade aus Korallenformen und Schlusssteine als Fischköpfe gebildet. (Der Name der Fische steht gleich darunter.) Es wird gesagt, die wissenschaftliche Leistung sei in diesem Aquarium ausserordentlich. Wir wollen es gerne glauben. Daneben aber ist es Thatsache, dass man diese zoologische Architektur nur als eine künstlich pikant gemachte Geschäftsarchitektur, als anlockende Effektarchitektur bezeichnen kann. Durch diese Häufung schlechter kunstgewerblicher Mätzchen erscheint der Zoologische Garten mehr und mehr als Attraktion, wird er immer mehr zu einem Vergnügungspark, der mit Panoptikumwirkungen arbeitet. Das neue Gebäude des Aquariums ist schon ganz Stil Hagenbeck.

Und für so etwas giebt auch der oberste preussische Baubeamte, giebt der Oberbaudirektor Exzellenz Hinkeldeyn seinen Namen her! Karl Scheffler.

DIE STERNWARTE SCHINKELS
AM ENCKEPLATZ
VON HANS MACKOWSKY

Wieder verschwindet im alten Berlin ein Schinkel-Bau, und nur ein magerer Trost ist es, dass er fallen muss, weil er seine Bestimmung nicht mehr zu erfüllen vermag. Längst schon genügte die Sternwarte am Enckeplatz den Anforderungen der Wissenschaft nicht mehr; der Boden, auf dem sie mit ihren empfindlichen Instrumenten stand, schütterte leise unter dem Gestampf und Rollen auf den allseits sie umdrängenden Strassen, eine dunstige Grossstadtatmosphäre trübte ihren Fernrohren und Refraktoren die suchende Schärfe des Blicks, die Räumlichkeiten waren unzureichend. So wurde die Verlegung der königlichen Sternwarte an die Havelufer nach Babelsberg durchgeführt, und das alte Gebäude am Enckeplatz, das einst die „neue" Sternwarte gewesen, verfiel seinem Schicksal.

Idyllisch und märchenhaft, wie umweht von den Geheimnissen einer anderen Sphäre, auf deren leuchtende Welten ihre Forschungsgläser gerichtet waren, lag sie im Schatten alter Bäume ganz am Ende der Charlottenstrasse. Die Perspektive der Strassenflucht war geschlossen durch die grosse Kuppel, in der der Frauenhofer'sche Refraktor Aufstellung gefunden hatte. Dies Instrument war die Ursache des Neubaus gewesen. Auf Betreiben Alexander von Humboldts war es 1828 in München angeschafft worden und konnte auf dem Turm der alten Sternwarte in der Dorotheenstrasse keinen Platz finden.

So entschloss man sich zu einem Neubau und wählte dafür ein grosses Gartengrundstück zwischen der Linden- und der Friedrichstrasse, dem Kammergericht gegenüber, von welcher Seite her auch der Eingang angelegt wurde. Schinkel zeichnete einen Grundriss, der an Kirchenbauten erinnert: an das lange Schiff eines Vorhauses stösst ein Oktogon mit dominierender Kuppel und drei apsisartigen Ausbauten. Die eigentümliche Richtung des Gebäudes auf einer Diagonalachse des Baugeländes ward durch das genaue Orientieren bedingt. Ausser den Räumen für die Sternwarte enthielt der Bau nur noch die Wohnung des Direktors.*

Überall walteten praktisch-technische Rücksichten vor, wie sie die Aufgabe verlangte. Grosse massive Baumassen sicherten die vollkommene Stabilität der Instrumente; Luftkanäle hielten Wärme und Nässe, gegen die auf das empfindlichste die Instrumente reagieren, von ihnen entfernt, vom Fussboden waren sie durch einen kleinen Zwischenraum getrennt, damit ihre Stabilität unerschüttert bliebe. Am schwierigsten war die Konstruktion der Kuppel mit dem grossen Refraktor. Bei 24 Fuss Durchmesser musste sie leicht beweglich sein. Deshalb, schreibt Schinkel, „ward die Kuppel selbst, um sie leichter zu machen, aus Eisen konstruiert; sie läuft auf einer Eisenbahn mittelst Rollen, und wird durch eine Kurbel und damit zusammenhängendes Räderwerk, welches in einen verzahnten Kreis greift, leicht gedreht". Der sinnreiche Mechanismus war eine Arbeit des Mechanikus Egells.

Dem praktischen Inneren entsprach das fast schmucklose, aber in seiner Einfachheit höchst anmutige Äussere. In gequaderten Putzflächen sassen zwei Reihen schön proportionierter Fenster, die Vorder-

* Die Pläne nnd Risse bewahrt das Schinkelmuseum, Mappe XXI, b. 82, 83, XXIII b. 61, XXXIX b. 162.

front schloss ein 16 m langer Giebel ab, und die Kuppel, die das Ganze überragte, gab dem Gebäude etwas von der Weihe und Feierlichkeit einer Kirchenarchitektur. Seine Front erinnerte sehr an die des gleichzeitig entstandenen Amtsgebäudes des Generalsteuerdirektors zwischen der eisernen Brücke und dem sogenannten Neuen Museum, das uns nun künftig einen bescheidenen Ersatz für die abgerissene Sternwarte wird bieten müssen. Wie dieses zeigte auch die Sternwarte Schinkel auf der Höhe seiner beruhigten Meisterschaft. Sie gab sich vor allem darin kund, wie es der Architekt verstand, mit den einfachsten Mitteln durch klarstes Hervorheben des Zwecks der Aufgabe ein Gebilde von anspruchsloser Schönheit und vollkommener Harmonie erstehen zu lassen. Auch in ihrem einzigen plastischen Zierat, dem statuengeschmückten Giebel, zeigen die beiden Gebäude ihre Verwandtschaft. Beide Mal ist es ein ziemlich niedriges Giebelfeld mit einem Mittel- und zwei Seiten-Akroterien. Die Komposition rührt in beiden Fällen von Schinkel selbst her und ist von seinem plastischen Mitarbeiter August Kiss ausgeführt worden. Sinnreich-beziehungsvoll sah man im Giebel der Sternwarte den Sonnengott mit feurigem Viergespann über dem Meere auftauchen, das durch eine jüngere weibliche und eine ältere männliche Wassergottheit, sowie durch munter spielende Delphine allegorisiert ist. Unter den Händen von Kiss, dem Schöpfer der temperamentvollen Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums, sind namentlich die Tiergestalten, die seine Spezialität darstellen, lebensprühend ausgefallen. Den Sonnenrossen, als deren Vorbild die Pferde des Parthenonfrieses leicht zu erkennen sind, ist ein individuelles Leben von der pathetischen Unruhe, die Kiss liebt, eingehaucht, und die Delphine sind ganz naturalistisch bewegt. Ausgeführt wurde das Ganze in der Zinkgiesserei von Martin Geiss, die Schinkel, der bewusste Förderer unseres heimischen Kunstgewerbes, mit kluger Voraussicht für seine künstlerischen Unternehmungen herangezogen und weitergebildet hatte. Nur dem raschen Eingreifen des um die Berliner Kunstgeschichte schon mehrfach verdienten Baurats Julius Kohte wird man es zu danken haben, wenn dieses Kunstwerk vor dem Schmelztiegel bewahrt geblieben ist. Freilich sind die Aussichten schlechter wie je, dass ein Museum für Berliner Architektur und Plastik diese wertvolle Reliquie zu würdiger Aufstellung oder Verwendung mit so mancher anderen vor der drohenden Rumpelkammer rettet.

Die Grundsteinlegung des Gebäudes erfolgte im Jahre 1832, seine Vollendung 1835. Als erster Direktor bezog es der berühmte Astronom Johann Franz Encke, dem zu Ehren 1844 der bisher „neue Platz an der Sternwarte" den Namen Enckeplatz erhielt. Auch wurde damals der Zugang von der Lindenstrasse an diese Platzseite verlegt und durch ein einfaches Gartenthor hindurchgeführt.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL, STERNWARTE AM ENCKEPLATZ
AUS DEM ZWANZIGSTEN SONDERHEFT DER „BERLINER ARCHITEKTURWELT"
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im *Graphischen Kabinet* (Neumann) ist eine schöne Kollektion von graphischen Arbeiten jüngerer Zeichner ausgestellt. Auf die meisten der in dieser Kollektion Vertretenen werden wir demnächst in einem Aufsatz über junge Graphiker zurückkommen. Es mag darum der Hinweis genügen, dass solche Ausstellungen für die Künstler und für das Publikum gleich wichtig sind, wichtiger als manche anspruchsvolle Bilderausstellung. Denn in der Zeichenkunst der jüngeren Künstler ist, nach unserm Gefühl, das Wesentliche ihrer Begabung und ihr bestes Können enthalten. Wir reproduzieren aus der anregenden Ausstellung ein Blatt des geistreich Natureindrücke transponierenden Feigl und eine Radierung des in einer selbständigen Weise von Corinth ausgehenden Meseck.

❊

Die *Juryfreie Kunstschau* hat in den Räumen der Berliner Sezession ihre vierte Ausstellung eröffnet. Sie soll im nächsten Heft besprochen werden.

STUTTGART

Bernhard Pankok, der bisher die staatlichen Lehr- und Versuchswerkstätten leitete, ist zum Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule ernannt worden. Die Schule erhält neue, grosse, praktisch angelegte Werkstätten, Schulräume und Ateliers. Dem neuen Direktor, der bekanntlich zu den trefflichsten Malern Stuttgarts gerechnet werden muss, wäre zu wünschen, dass ihm nun auch in der Galeriekommission und im Stuttgarter Ausstellungswesen der seinen Fähigkeiten gebührende Platz eingeräumt wird. –

Ein mit staatlicher Unterstützung herausgegebenes Werk über die „Stuttgarter Kunst der Gegenwart" gab dem Galeriedirektor Max Diez Gelegenheit, seine dilettantischen Ansichten vor aller Öffentlichkeit zu entwickeln. Der Kunsthistoriker der Landesuniversität Tübingen, Konrad Lange, unterzog diese Leistung einer scharfen Kritik, die sich auch gegen die Urheber der Ernennung eines studierten Theologen zum „lenkbaren" Museumsvorstand wandte; insbesondere gegen Robert von Haug, dem Tyrannen der Stuttgarter Kunstentwicklung. Es wäre sehr zu wünschen, dass die massgebenden Kreise die zwingende sachliche Richtigkeit von Langes Ausführungen nicht übersehen möchten. Die im Ausstellungsjahr 1913 vergeudeten, jahrelang aufgesparten Gelder machen den Ernst der Lage genügend klar. Kann und will Stuttgart selbständig werden oder gehört es auch in Zukunft, als ein „Vorort Münchens", zur Provinz? — das ist jetzt die Frage.

Es wird gut sein, sich an diesem entscheidenden Wendepunkt vorzuhalten, was ein so lebendiger und kluger Schwabe wie Fr. Th. Vischer über seine Landsleute dachte: „Schwerblütig, unvermögend, sich aus sich herauszuleben. Meinen, ihre Eigenheiten seien bessere, eignere Eigenheiten, als die Eigenheiten anderer Stämme. Meinen, sie haben die Gemütlichkeit gepachtet. Gefahr darin; die Vettermichels-Gemütlichkeit liegt so nahe an der unwahren Höflichkeit als der weltglatte Bildungsschliff, mag sie auch am unrechten Ort manchmal grob sein.

Viel Talent, aber es bleibt latent. Haben wie die Schildbürger beschlossen, heimlich gescheit zu sein. Kein geselliges, verbreitetes, Städte durchfliegendes Ventilieren neuer Dinge, die jedermann interessieren. Verstockter Eigensinn; Fremdenscheu.

Formlosigkeit prinzipiell gemacht: sie gilt für wahre Natur; Form gilt für affektiert, vor allem: höher belebte Form.

Vieles offenbar auch Folge der langen Abgeschlossenheit von grossem Verkehr; Weltlosigkeit, Versessenheit, Stagnation. Hauptstadt in einem Kessel, können nicht oben hinausgucken. Entsteht ein deutsches Reich, so wird sie vielleicht die Luftdruckströmung wecken, doch gewiss langsam. – Protestantisches Land.

FRIEDRICH FEIGL, RADIERUNG
AUSG. IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN)

Summa: Völklein schwer zu begreifen; Gutes und Schlimmes verknäuelt wie kaum irgendwo. Überrascht aus seiner engen Existenz die Welt auf einmal mit einem Schiller, Schelling, Hegel. Vielleicht kann man sagen: unter dem dichten knorpligen Schildkrötenschild ein stets gesparter, obwohl viel zu sehr gesparter Schatz von Talent und Kraft. Dies ist die mildeste Ansicht und billigste Entschuldigung."

(Aus „Auch Einer".) H. O. S.

BERLIN

Bei *Max Perl* findet vom 23.–25. Oktober eine Versteigerung von Kupferstichen alter Meister des fünfzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert aus Wiener Privatbesitz statt. Es befinden sich unter den Stichen wertvolle Blätter von Dürer.

Vom 17.–18. November werden Handzeichnungen, Aquarelle und Gemälde moderner Meister versteigert.

❊

Im Auktionshaus der *Gebrüder Heilbronn* finden folgende Versteigerungen statt: am 23. September die Bibliothek des Dr. J. Sagody, Budapest; am 7. Oktober und folgende Tage die zweite Hälfte des Nachlasses von Johann Orth (die Bibliothek wird am 9. Oktober versteigert); am 21. Oktober die Sammlung des Erzbischofs Dr. Gaston von Pettenegg, Wien.

MÜNCHEN

Bei *Hugo Helbing* werden am 7. Oktober schweizer und deutsche Glasgemälde versteigert, vom 8.–9. Oktober Antiquitäten aus dem Nachlass M. Pickert, Nürnberg. Mitte Oktober moderne Gemälde und am 28. Oktober Antiken aus ausländischem Privatbesitz.

VENEDIG

Vom 30. September bis zum 4. Oktober versteigert *Hugo Helbing* im Palazzo Balbi die Sammlung M. Guggenheim, Venedig.

MÜNCHEN

In der *neuen Pinakothek* ist, vorerst provisorisch, das erste Seitenkabinet links vom Eingang für die im Besitz der Galerie befindlichen Werke von Leibl und seinem Kreis eingerichtet worden, denen sich die Bilder von Uhde und Trübner sowie, durchaus zusammenstimmend, die Courbets der Tschudispende anschliessen. Für die Erkenntnis der Qualität wirkt dieser Saal mit Leibls Frau Gedon, dem Baron Perfall, seiner Nichte, dem Bildnis Schuchs und einigen kleineren Stücken, den Stilleben und Landschaften von Schuch, dem Courbetschen Pferd, der Uhdeschen Chanteuse – um nur das Wichtigste zu nennen – höchst anregend. Es wäre zu wünschen, dass dieser verheissungsvolle Anfang zu einer Säuberung der am wenigsten organischen Sammlung in Deutschland rasch zu weiteren Thaten fortschreite und uns vielleicht in den gegenüberliegenden Kabinetten die Hauptwerke der Tschudispende zu sehen ermöglichte. U.-B.

❊

Die *Galerie Heinemann* veranstaltet im September eine Tiepolo-Aussellung, der im Oktober eine Ausstellung von Werken Coutures folgen soll.

FRANKFURT

Bei der imanenten Kunstliebe und Sammelfreudigkeit in Frankfurt durfte es kaum Wunder nehmen, dass auch bei der neusten

FELIX MESECK, RADIERUNG
AUSG. IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN)

CH. DAUBIGNY, LANDSCHAFT IN DEN DÜNEN
AUSG. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Vorführung von Kunst des neunzehnten Jahrhunderts aus Privatbesitz, wie sie der rührige *Kunstverein* hier zusammengebracht hat, eine erkleckliche Zahl von Meisterwerken gezeigt werden konnte.

Der trefflich illustrierte Katalog nennt 120 Gemälde beinahe aller Schulen, und die Qualität dieser Werke rechtfertigt die stolze Bezeichnung „Frankfurter Kunstschätze".

Zu den älteren deutschen Meistern, die zu sehen sind, gehört Rethel: von ihm ein Herrenbildnis „Passavant", dessen solide Nüchternheit durch die eindringliche Charakteristik veredelt ist. Die Düsseldorfer Malerschule wird durch A. Achenbach und Knaus nur schwach angedeutet; besser hingegen ist Wien repräsentiert durch Alt und Waldmüller, München durch Schleich d. Ä., besonders aber durch Spitzweg, dessen sieben Gemälde ihn ausgezeichnet vertreten. Schwind und Steinle kommen im Frankfurter Privatbesitz gut und treffend zur Anschauung. Die Kraft Menzels erscheint in einer Freiluftszene aus Gastein, sodann in einem vielfigurigen

MAX LIEBERMANN, SCHREINERWERKSTATT
AUSG. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

bewegten Krönungsbilde, namentlich aber in einem durch seine schlichte Grösse ergreifenden Pastell „Näherin“. – Die erhabene Kunst des Stilbildners Marées' ist in dem kompositionell interessanten Figurenbild „Lob der Bescheidenheit“, sowie einem sitzenden weiblichen Akt „Unschuld“ gut vertreten; ebenso die Art Böcklins in fünf Gemälden, von denen eine mythologische Szene und der stimmungsvolle bukolische „Frühlingsabend“ wohl die reizvollsten sind. – Ein Damenporträt von Feuerbach (Frau Dr. Stiebel) bedeutet ein Höchstes an malerischer Delikatesse und vornehmer Charakteristik.

Mit mehr oder minder guten Porträts sind vertreten: Chase, Habermann, Herkomer, F. A. Kaulbach, Lenbach, Sargent und Zorn. Leibl, der Meister der Maler, ist mit einem Damenbildnis hier und mit einem wundervollen Mädchenkopf. Die Koryphäen der zeitgenössischen Malerei sind annähernd lückenlos vertreten, so Haider, Kalckreuth, Uhde und Zügel; die elf Gemälde Trübners, Landschaften und Reiterbilder, erweisen glänzend die Vielartigkeit der Naturanschauung und Farbenbehandlung dieses Künstlers. Klinger zeigt sich mit dem frühen Freiluftbilde „Überfall“; Thoma mit zwei lieben Landschaften und der „Märchenerzählerin“.* – Von Max Liebermann sehen wir ein frühes Intérieur „Schreinerwerkstatt“, dann den in den Dünen schreitenden Bauer und ein neueres Bild „des Künstlers Garten in Wannsee“. An Liebermann wären anzureihen: Corinth mit einem „Selbstbildnis“ und Slevogt mit einem naturfrischen „Meeresstrand“. Dass Israëls und Segantini in dieser Kunstschau nicht fehlen, durfte man füglich von den Frankfurter Privatsammlern erwarten.

Die Geschichte der französischen Malerei – mit ihrem englischen Ahnherrn Constable –, die wir im vorigen Jahre in so glänzender Vertretung im Kunstverein bewundert haben, findet hier wertvolle Ergänzungen, so in einer zarten Stimmungslandschaft von Corot, daneben in einem grotesken Figurenbilde von Daumier; und man freut sich, noch einmal einzelnen Werken von Dupré, Daubigny, Courbet, Meissonier, Monticelli und Toulouse-Lautrec zu begegnen. Fantin-Latour ist mit köstlichen Stilleben hier, Monet mit ein paar duftigen Landschaften, ausserdem mit einem besonders interessanten Bilde „Abendessen bei Sisley“; Sisley mit einer zarten Winterlandschaft und einem reizvollen Stilleben.

Zum Schluss sei nicht vergessen, dass auch die modernste Kunstentwicklung Freunde in Frankfurt besitzt: wie die Werke von van Gogh und Gauguin, Hodler, Amiet, Buri und auch M. Denis bezeugen. A. F.

* Ein koloristisch und in der Wiedergabe der Materie vollkommenes Stilleben von Scholderer, dessen weicher Farbenzauber gleich Schmetterlingsflügelstaub das empfängliche Auge entzückt, lässt uns gern an des Künstlers Schülerverhältnis zu Manet denken.

OTTO SCHOLDERER, STILLEBEN
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

ZWÖLFTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 5. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Kunst und Künstler

„IMPERATOR"
EIN OFFENER BRIEF
AN DEN GENERALDIREKTOR DER HAMBURG-AMERIKA-LINIE
VON KARL SCHEFFLER

Sehr geehrter Herr Ballin,

die Herren Schriftsteller, die neulich auf dem „Imperator" nach England spazieren gefahren sind, haben von Ihrem neuen Riesendampfer solche Wunderdinge erzählt, dass ich gern einmal einen Rundgang durch das Schiff gemacht hätte. Ihr Bureau schrieb mir aber, dass es nicht angehe. Doch hatte es die Liebenswürdigkeit zwei Publikationen mit einem reichen Bildermaterial als Rezensionsexemplare zu senden, so dass ich mich, als ein an Architekturbetrachtung Gewöhnter über das, was zu wissen mir am interessantesten ist, auch so genügend orientieren kann. Was ich auf dem „Imperator" suchte war die Widerlegung oder Bestätigung eines Eindrucks, der aus den Schilderungen Ihrer literarischen Gäste hervorgegangen ist, dem aber diese Gäste selbst, soweit ich sehen kann, nirgend Ausdruck verliehen haben. Ich fürchte, die Geladenen sind etwas zurückhaltend gewesen, sonst hätten sie nicht einhellig über etwas geschwiegen, das so sehr in die Augen springt. So ist Ihnen, Herr Direktor, der Genuss entgangen Aufrichtigkeiten zu hören. Denn, dass dieses Ihnen ein Genuss ist, darf ich doch annehmen? Wer selbst so kräftig seine Meinung sagt, wie Sie es jüngst der deutschen Ausstellungskommission gegenüber getan haben, der muss notwendig auch die Leidenschaft haben, kräftige Worte von andern zu hören. Da sich nun scheinbar keiner von denen findet, die Ihr stolzes Schiff aus unmittelbarer Anschauung kennen, um gewisse Dinge auszusprechen, so fällt mir die Aufgabe zu, trotzdem ich nur nach Abbildungen urteilen kann.

Es ist wirklich eine Aufgabe. Es handelt sich um Grundsätzliches, um ein allgemeines Interesse.

Sie, verehrter Herr Ballin, gelten in ganz Deutschland als das Muster eines modernen Menschen. Als ein Self-made-man von bedeutenden Qualitäten und als einer der sichtbarsten Vertreter unseres weltwirtschaftlich denkenden Kaufmannsgeistes. Mit Recht. Der Kaiser hat Sie zudem so ausgezeichnet, dass auch dadurch ein besonders helles Licht auf Sie fällt, dass Sie auch dadurch der Nation als vorbildlich in Ihrem Arbeitskreise bezeichnet werden. Ihre Pläne, Thaten und Erfolge erscheinen infolgedessen symbolisch für gewisse Teile der deutschen Arbeit. Ein Schiff wie der „Imperator" ist nicht nur von der H. A. P. A. G. gebaut worden, sondern recht eigentlich von der ganzen Nation. Das eben giebt jedem Selbständigen aber auch

das Recht ein solches Werk zu kritisieren und eifersüchtig darüber zu wachen, dass die deutsche Arbeit ihrem höchsten Können nach repräsentiert erscheint. Dieses ist beim „Imperator“ aber, in einem Punkte wenigstens, nicht der Fall.

Von dem Technischen der Riesenleistung verstehe ich nichts. Ich habe nur das Gefühl, dass es sich um etwas Ausserordentliches handelt; es setzt mich das in unendlicher Arbeitsteilung gewonnene Resultat in Erstaunen, es imponiert mir die Art wie eine ungeheure Summe von Intelligenz und Erfahrung einem einheitlichen Plan dienstbar gemacht worden ist und ich fühle Ihnen gegenüber etwas wie persönliche Dankbarkeit, weil Sie, als der Direktorialimperator einer mächtigen Gesellschaft, Ihre Autorität in einer für die Nation so ehrenvollen Weise geltend zu machen verstehen. Je mehr ich aber die technische und kaufmännische Leistung instinktiv bewundere, um so mehr muss ich das Gewand der Kunst, womit sich der „Imperator“ schmückt, geringschätzen. Und hier stehe ich auf festem Boden, hier habe ich, selbst wo mir nur Abbildungen zur Verfügung stehen, ein Urteil.

Es ist eigentlich zum Erstaunen, dass Sie, ein so modern empfindender Mensch, den unerträglichen Widerspruch nicht fühlen, der zwischen dem grandios Technischen und dem kleinlich Künstlerischen dieser Schiffsbaukunst klafft; dass Sie nicht fühlen, wie diese ganze sogenannte Kunst in keiner Form organisch aus der Konstruktion, der Technik, den Zwecken und der Idee des Ganzen hervorgegangen ist, sondern wie sie etwas Hinzugefügtes ist, das auch ganz anders sein könnte. Für die, die seit manchem Jahr für eine neue architektonische Kunst kämpfen, ist die Erfahrung sehr bitter. Sie zeigt, welche Fortschritte die Reaktion schon wieder gemacht hat, zeigt, dass der schöpfungsarme Eklektizismus sich die neuen Arbeitsgebiete sogar erorbert und dass die schönen Ansätze zu einem neuen Stil, der moderner Lebensgesinnung entspricht, kaum noch beachtet werden. Gehen Sie im Geiste flüchtig durch die repräsentativen Haupträume des „Imperator“. Überall, wo die Kunst beteiligt ist, sehen Sie die Tendenz, das Schiff vergessen zu machen. Das will sagen: diese ganze Schiffskunst ruht auf einer Lüge. Die Kabinen der ersten Klasse sind eingerichtet als seien es Wohnräume in festen Landhäusern. Ein stuckartiger Plafond, Wände, die wie gemauert aussehen, Schränke, freistehende Betten und Sessel, kurz eine Einrichtung, als ob es ein Schaukeln nicht gäbe. Wie muss einem aber erst werden, wenn man in dem grossen Treppenhaus weilt. Stil Louis XVI.; in jeder Form das deutliche Streben den über die breiten Treppen Dahinwandelnden glauben zu machen, er befinde sich in einem massiven Bauwerk, in einem festen Adelsschloss. Halten Sie, der Mann kaufmännischer Realpolitik, es wirklich für vernünftig, halten Sie es für künstlerisch moralisch, wenn in die sinnreichen Eisenkonstruktionen der Schiffsbaumeister ein französisches Königsschloss hineingekünstelt wird? Fällt nicht auch Ihnen auf wie grotesk es klingt, wenn gegenüber einer solchen Innenarchitektur noch an dem Ausdruck „erste Kajüte“ festgehalten wird. Das schöne, bezeichnende Wort Kajüte allein kritisiert Ihre ganze Louis-seize-Pracht in Grund und Boden. Noch schlimmer wird es aber in den allzu üppig ausgestatteten Restaurationsräumen. Dort haben Ihre Pseudokünstler sich nicht gescheut, die Decken von Säulen tragen zu lassen, von vorgeblichen Steinsäulen, die, mehr als jedes andere Bauglied, im Boden wurzeln und fest auf einer festen Basis ruhen sollen! Nie ist das Griechische mehr prostituiert worden als in dem vielgerühmten Schwimmbad, dem banaler Architektenwitz den Charakter eines pompejanischen Bades verliehen hat. Und ein niedlicher Blödsinn ist auch das Rauchzimmer im sogenannten „Tudorstil“, dessen Geweihschmuck und dessen Wände aus Fachwerk, dessen steinerner Kamin auf ein Jagdschloss im Walde deuten. Dass ein Wintergarten auf einem Schiff für unentbehrlich gehalten wird, dass im Ballsaal durch vier Meter hohe Bogenfenster und durch einen gemalten Plafond nachdrücklich die Illusion erweckt wird, die Passagiere seien irgendwo in einem Kurhaus, entspricht derselben Denkart, derselben Unwahrhaftigkeit. Das Merkwort dieser ganzen Schiffskunst ist: Surrogat!

Im Ernst, halten Sie diese Täuschungskünste für schön oder nur für würdig; oder haben Sie das alles nur für die internationale Kundschaft und gegen Ihre Überzeugung gethan? Eines wäre so angreifbar wie das andere. Ich mag mir nicht vorstellen, dass auch Ihr hanseatisches Selbstbewusstsein mit dem lächerlichen Ehrgeiz gewisser Grossindustrieller und Grosskaufleute sympathisiert, die sich, wenn sie zu Reichtum und Ansehen kommen, ein altes preussisches Adelshaus erwerben oder ein altes Palais kopieren, um dadurch selbst altadelig zu erscheinen — die also das Patriziertum ihrer modernen Lebensgesinnung, ihrer Arbeit und ihres Führertums für nichts achten. Ich kann mir nicht denken, dass Ihnen das Parvenüspiel vieler moderner Grossbourgeois mit historischen Kunstformen Befriedigung gewährt. Wer so arbeitet wie Sie und Ihresgleichen, wer solche Erfolge aufzuweisen hat, wer das Leben so tief revolutioniert, muss notwendig doch das Bedürfnis nach einem Kunststil haben, der mit seiner

nüchtern genialen Lebensarbeit übereinstimmt. Wenn Sie aber gegen Ihre Überzeugung, im Kampfe der Konkurrenz den kulturlosen Instinkten des internationalen Reisepublikums nachgegeben haben, wenn Sie mit der dummen Dekorationskunst der Restaurations-, Bade-, Wohn-, Gesellschafts- und Tanzräume nur den Kunden locken wollten, so müssen Sie sich sagen lassen, dass eine Gesellschaft von dem Range der H. A. P. A. G., die nicht nur dem Bedürfnis folgt, sondern ihm vorausgeht, gewisse Verpflichtungen hat, möge die Bilanz davon berührt werden wie immer sie wolle. Eben jetzt treten Sie laut und energisch, für die Beschickung der Weltausstellung in S. Franzisko ein. Vergessen Sie darüber nicht, dass auch der „Imperator" etwas wie eine schwimmende Weltausstellung deutscher Arbeit für ein internationales Publikum ist.

Haben Sie schon einmal von jenen Künstlern gehört, von jenen Reformern, die vor mehr als fünfzehn Jahren plötzlich mit seltener Einmütigkeit hervortraten und mit Wort und Tat einen Kunststil propagierten, der unserer Zeit, unsern Bedürfnissen, unserm Kausalitätsgefühl gemäss sei? Diese Künstler begeisterten sich damals vor der Schönheit eines eisernen Krahns, einer Schiffsturbine, eines Propellers, einer Ingenieurkonstruktion, kurz vor allen jenen abstrakt-naturalistischen Konstruktionsformen, die den Betrachter des „Imperator" überall dort, wo die falsche Kunst nicht ist, so stark imponieren. Diese Künstler würden noch heute auf Ihrem reich geschmückten Schiff den Aufenthalt in den Maschinenräumen dem in den Prunkräumen ästhetisch vorziehen. Diese Revolutionäre waren in ihrer Art Pfadfinder, die eben das suchten, was Sie nun brauchen. Auf ihre Arbeit geht alles zurück, was wir heute, wenn auch leider meist in verballhornisierter Form, an künstlerischen Holz- und Metallformen in unsern Untergrundbahnen und D-Zügen sehen. Es ist Ihnen einst von einem deutschen Bundesfürsten Henry van de Velde als Mitarbeiter empfohlen worden. Das ist derselbe Belgier, dem die deutsche architektonische Kunst starke, unauslöschliche Anregung verdankt und dessen Formen der alte hellsichtige J. Goncourt das schmeichelhafte Epitheton „yachting style" angehängt hat. Sollte ein solcher Mann nicht besser wissen, wie die schwimmende Welt eines Riesenschiffes künstlerisch zu organisieren ist, als die mit geistlosen Zeichnern und akademisch verbildeten Architekten arbeitenden Hamburger, Kölner und Berliner Firmen? Hätten Sie sich an Künstler wie van de Velde, Heinrich Tessenow, Peter Behrens, August Endell, Hans Poelzig oder einige andere dieser Art gewandt, so würde der „Imperator" nicht nur die deutsche Schiffsbautechnik und den deutschen Kaufmannsgeist, sondern auch die neue deutsche architektonische Kunst repräsentieren. Sie antworten vielleicht, alle diese Künstler wären mehr oder weniger in Versuchen stecken geblieben, sie könnten so grosse Aufträge unmöglich bewältigen. Es ist wahr, die modernen architektonischen Künste sind in einer kritischen Lage. Aber wenn sie im Spezialistentum, in Artistik oder in kleinbürgerlicher Enge zu ersticken drohen, wenn dem ersten stolzen Aufschwung sobald eine banale Reaktion gefolgt ist, so sind daran auch die Persönlichkeiten Ihrer Art schuld. Auf Männer wie Sie oder wie Krupp, auf die Grosskaufleute und Grossindustriellen ist in natürlicher Weise die Rolle übergegangen, die einst die Fürsten als Auftraggeber und Bauherren spielten. Was die neue architektonische Kunst im letzten Jahrzehnt vor allem brauchte, das waren grosse erziehlich wirkende Aufträge. Längst hätte die H. A. P. A. G. eine ständige Kunstkommission organisieren müssen. Diese hätte mit den besten, mit den in rechtem Sinne modernsten Künstlern fortgesetzt arbeiten und für die Schiffe der Gesellschaft etwas erstreben müssen, was man einen klassischen Kabinenstil, eine spezifische Kajütenkunst, einen monumentalen „yachting style" nennen könnte. Um so mehr als Sie in Hamburg so bequem auch den ausgezeichneten Lichtwark, den rührigen J. Brinckmann als Ratgeber hätten haben können. Und einige Versuche des Bremer Lloyd mit Olbrich und Bruno Paul konnten ebenfalls als Lehren genutzt werden. Wie die A. E. G. sich Peter Behrens praktisch erzogen hat, während er die Gesellschaft zugleich einem neuen Begriff von angewandter Kunst erzog, so hätten auch Sie einige unserer ideenreichsten und charaktervollsten Künstler verpflichten müssen. Dann, besässen Sie heute in dem „Imperator" nicht nur das schnellste, sondern auch das schönste Schiff. Das heisst, es wäre dann die elementare Ingenieurschönheit des Äusseren vergeistigt und sensibilisiert auch im Innern.

Ich ahne, dass es noch anderes zu kritisieren gäbe. Beim Studium des Längsschnitts des „Imperator" drängt sich die Überzeugung auf, dass es auf dem Schiff auch etwas wie eine Wohnungsnot giebt, dass der für die höheren Klassen geopferte Raum zu dem den Zwischendeckspassagieren überlassenen Platz in keinem rechten Verhältnis steht. Man ist gezwungen an den Gegensatz von dem Vorderhaus mit der Palastfassade zu proletarischen Hinterhäusern zu denken und man begreift schwer, warum nicht Transportschiffe für Auswanderer und Luxusschiffe für Vergnügungsreisende gesondert gebaut werden. Aber

dieser Gedanke trifft nicht sowohl den „Imperator" als das Prinzip der Passagierbeförderung überhaupt und mag immerhin nicht so leicht zu erledigen sein.

Es ist Ihr Talent, Herr Generaldirektor, Konsequenzen früher zu sehen als andere, darum kann es Ihnen nicht gleichgültig sein, wenn einer, der von ganzem Herzen die Sache meint, Sie darauf aufmerksam macht, dass Sie, dass Ihre Gesellschaft in einem wichtigen Punkt hinter den Forderungen der Zeit weit zurückbleiben. Vielleicht antworten Sie auf diesen Brief, der nur ausdrückt, was Viele meinen, damit, dass Sie aus dem nächsten Schnelldampfer der H. A. P. A. G. eine Ästhetik, die selbstbewusster, moderner Menschen nicht würdig ist, verbannen, und es mit einer Kunst versuchen, die desselben Geistes voll ist, wie die bewunderungswürdige technische Leistung und der prachtvolle weltwirtschaftliche Wille, dem wir den „Imperator" verdanken. Es wird keinen geben, der eine solche That freudiger dann preist, als Ihr, mit hoher Wertschätzung Ihre Lebensarbeit stets würdigender

Karl Scheffler.

UNBEKANNTE, SOGENANNTE UND APOKRYPHE BILDER VON LEIBL

VON EMIL WALDMANN

I

ABBILDUNG I
MÜNCHENER PRIVATBESITZ

Wer es unternimmt, einen Oeuvrekatalog eines Künstlers zusammenzustellen, muss sich sagen, dass er das ideale Ziel eines solches Verzeichnisses, die absolute Vollkommenheit, nicht erreichen wird. Und wenn jetzt ein Generalkatalog der Gemälde von Wilhelm Leibl erscheint,*) so ist der Verfasser sich klar darüber, dass auch hier noch manches fehlt. Zunächst ist es denkbar und möglich, dass in irgendwelchem Privatbesitz noch ein oder das andere Bildnis von Leibl existiert, das gleich nach Fertigstellung abgenommen wurde, immer in der Familie des Auftraggebers blieb und von dem aus irgendwelchen Gründen keine Kunde an die Öffentlichkeit drang. Dann aber kann es noch Jugendarbeiten geben, die vom Künstler weggeschenkt und vom Empfänger ebenso achtlos behandelt wurden, wie vom Geber. Ferner weiss man, auf Grund des von Dr. Julius Mayr aufgestellten Verzeichnisses, von einer Anzahl von Arbeiten, die entweder nur durch literarische oder mündliche Tradition bekannt sind, aber nicht wiedergefunden werden konnten und daher als einstweilen verschollen anzusehen sind. Und endlich hat man Nachricht von einigen wenigen Leiblbildern, von denen man bestimmt oder annähernd weiss wo sie sich befinden, die man aber infolge des Einspruches ihrer Besitzer weder beschreiben noch reproduzieren darf.

Diese Tatsache der Unvollständigkeit eines Leibl-Kataloges ist auch für die Praxis bedauerlich. Denn es ist angesichts der hohen Preise, die echte Leibls heute kosten, begreiflich, dass von gewissen Seiten versucht wird, diese Lücken irgendwie auszufüllen. Man weiss zum Beispiel

*) Im Verlage von Bruno Cassirer, Berlin.

ABBILDUNG 2

SOGENANNTE GRISETTE. MÜNCHENER AUKTION 1913

aus Mayrs Verzeichnis, dass dem Künstler einmal ein männlicher Akt entwendet wurde und da ist es natürlich verführerisch, einen namenlosen Akt, der gewisse Verwandtschaft mit Leibl hat, ihm zuzuschreiben. (Abb. 1.) Wir haben nur sehr wenig authentische Akte von seiner Hand und wenn besagtes Bild, das erst in neuerer Zeit die zaghafte Übermalung durch das Schamtuch

ABBILDUNG 3
PRIVATBESITZ

erhielt, sich nicht zufällig als die Arbeit eines mir mit Namen bekannten Malers erweisen liesse, so wäre es immerhin denkbar, dass es bei einem etwaigen Besitzerwechsel den Namen Leibls weiterführte, den der jetzige Besitzer ihm giebt und den er dadurch stützen möchte, dass dieser junge kräftige Mann Leibl persönlich ähnlich sehe und dass es ein Selbstporträt sein könne — was nach der ganzen Körperhaltung und Stellung der Augen ja an sich schon ausgeschlossen ist. — Ebenso wusste Mayr von dem „Studienkopf“ zur Cocotte und Mayr hat in seinem Artikel „Leiblfälschungen“*) darauf hingewiesen, dass dieses „Grisette“ genannte Köpfchen nichts zu thun habe mit einem sogenannten Frauenkopf, der von Zeit zu Zeit in Auktionen auftauchte. (Abb. 2.) Die echte Grisette war damals, als Mayr seinen Fälscheraufsatz schrieb, verschollen; man konnte sie nur aus dem Auktionskatalog der Firma Lepke vom 5. Dezember 1899 kennen. Seither hat sich ihr Aufenthaltsort feststellen lassen. Aber jene nur sogenannte Grisette hat deshalb nicht aufgehört, auf Auktionen ihre Rolle zu spielen. Noch in diesem Jahre 1913 war sie unter diesem Namen wieder auf einer Münchener Versteigerung erschienen. — Da das einzige Obststilleben von Leibl, von dem wir Kenntnis haben, dass es im Jahre 1877 im Stuttgarter Kunstverein ausgestellt war, spurlos verschwunden ist, muss einstweilen ein andres den Dienst thun. (Abb. 3.) Es kann aber nicht das in Stuttgart ausgestellt gewesene sein, da auf dem dortigen noch Nüsse dargestellt waren, die auf dem hier abgebildeten sogenannten Leibl fehlen — ganz abgesehen davon, dass dieses Bild auch nicht im entferntesten die Leiblsche Malweise zeigt.

Es erhebt sich nun hier eine Reihe von prinzipiellen Fragen, auf die man der Reihe nach eingehen muss.

1. Ist es an sich wahrscheinlich, dass es immer noch viele unbekannte Bilder von Leibl giebt?

2. Wie und wodurch muss ein Leibl beglaubigt sein?

3. Wie kann man dahin kommen, ein Urteil über Echtheit abzugeben?

Was den ersten Punkt anbetrifft, so hat man es natürlich hier mit einer Wahrscheinlichkeitsrechnung zu thun. Das Oeuvre Leibls ist nicht gross, Mayr kannte 174 eigenhändige Arbeiten, mit Einschluss derer, die ihm nur aus der Tradition bekannt waren, und die er nicht selber sah. Der neue Leiblkatalog zählt, mit Einschluss der verschollenen und nur aus Erwähnungen bekannten Stücke, etwa 250 Bilder und Studien auf. Ausser dieser Zahl, die in gründlicher von vielen Seiten freundlichst unterstützter Sucharbeit erreicht wurde, existieren aber im Handel, in Privatbesitz und bei Antiquaren noch mindestens 30 teils signierter, teils unsignierter, teils guter, teils mässiger, teils schlechter Arbeiten, die bestimmt als apokryph anzusprechen sind. Wo kommen sie her? — Die Dachkammern, in denen versteckte Schätze verborgen sind und des Erweckers harren, die giebt es nicht mehr. Dazu wechselt in unsren Tagen der Besitz zu schnell, dazu sind die Sensationsnachrichten in den Zeitungen von fabelhaften Leiblpreisen zu häufig und dazu sind die „Münchener Neuesten Nachrichten“ in Bayern zu verbreitet. Dazu hat endlich der Kunsthandel, der viel Arbeit und viel Geld in die Leibl-

*) s. Kunst und Künstler, Band VII, S. 176ff.

suche hineingesteckt hat, zu gründlich alle Orte durchforscht, an denen Leibl gelebt oder jemals Beziehungen gehabt hat. Leibls Freunde, Bekannte und Modelle sind oft, vielleicht sogar zu oft ausgefragt worden. Ein plötzliches Auftauchen eines jahrzehntelang verborgen gewesenen Leiblbildes dürfte heute zu den grössten Seltenheiten gehören; wenn es vorkommen sollte, so kann man mit Bestimmtheit annehmen, dass es an ganz unvermuteter Stelle geschieht, nicht da, wo man gesucht hat. Wohl besitzt hie und da irgendeiner von Leibls Akademiemitschülern in München noch eine Studie von ihm; vor einigen Monaten kam auf diese Weise ein Athenakopf ans Tageslicht. Aber die noch überlebenden Freunde des Künstlers sind nicht so weltfremd, dass sie heute noch Bilder von ihm hüten, ohne zu wissen, was sie haben. — Aus Leibls späterer Zeit kann eigentlich nichts verloren sein. Im Jahre 1895 verbrannte er einen grossen Teil seiner Jugendarbeiten, weil sie ihm für die Nachwelt zu unbedeutend erschienen. Von den übrigen damals vorhandenen Werken hat Herr Geheimrat Seeger, der die grösste Leiblsammlung besass, die genaueste Kenntnis. Er war Leibls Freund und hat sich um alles Vorhandene gekümmert. Also — die Möglichkeit, unbekannte Werke zu entdecken, ist sehr gering, die 30 Nummern, die ich apokryph nenne, lassen sich in seinem Oeuvre nicht unterbringen, es können heute nicht zehn echte Leibls jahrelang im Dunkel ihr Dasein fristen.

ABBILDUNG 4
MÜNCHENER ANTIQUARIAT

Wie muss ein Bild von Leibl beglaubigt sein? Man weiss, wie ungeheuer schwierig bei Leibl die Frage der Signatur ist. Er hat es damit leicht genommen; als er in Zurückgezogenheit auf dem Lande lebte und zum Kunstmarkt keine Beziehungen mehr hatte, fühlte er keine Notwendigkeit, seine Arbeiten mit seinem Namenszug zu versehen. Eines seiner Hauptwerke, die „Dorfpolitiker", hat er 25 Jahre nach der Entstehung erst auf wiederholtes Drängen des Besitzers signiert, freiwillig, ohne Aufforderung, hat er sehr selten signiert. Manche seiner Arbeiten sind von fremder Hand signiert, in guter Absicht — wenn einer seiner Freunde von einem Werke bestimmt wusste, dass es von Leibl stammte, was sonst niemand mehr wusste, dann hat dieser Freund es wohl mit Leibls Namen bezeichnet, um es vor der Vergessenheit zu bewahren. Ähnliches haben dann andre Leute gethan, manche mit schlechterem Gedächtnis, manche dann auch nur in dem Glauben, dieses oder jenes betreffende Werk müsse oder könne Leibl gemalt haben. Nur auf diese höchst leichtfertige Weise können die noch im „Handel" befindlichen miserablen Machwerke ihre Signatur bekommen haben, die wir in Abb. 4—6 reproduzieren, dieser fürchterlich süssliche Mädchenkopf (Abb. 4), dieser sehr schwache „Bauer mit gefalteten Händen" (Abb. 5) und diese „Frau mit Kind in der Kirche" (Abb. 6), die wie ein Hohn auf Leibls Kirchenbild aussieht, in der üblen Sentimentalität und in der faulen Unklarheit der geradezu erbärmlichen Zeichnung. Wer diese drei Gemälde mit dem Namen „W. Leibl" versehen hat, der hat sich dadurch einer mindestens höchst fahrlässigen Handlung schuldig gemacht. Das Gleiche gilt von den vier Zeichnungen (Abb. 7—10), über deren Minder-

ABBILDUNG 5
MÜNCHENER ANTIQUARIAT

wertigkeit sich wohl jedes weitere Wort erübrigt und deren Minderwertigkeit dadurch nicht hinwegzudisputieren ist, dass es selbst hier noch Gradunterschiede giebt. Gewiss sind die meisten dieser Signaturen sehr schlecht, aber einige sind auch ziemlich täuschend nachgeahmt, und schliesslich kommt man dahin, jede Leibl-Signatur zunächst mit der allergrössten Vorsicht aufzunehmen: auf notorisch apokryphen Stücken kommen Signaturen vor, die so einwandfrei aussehen, die so sicher und so in einem Zuge hingesetzt sind, wie man sie auch auf notorisch echten Bildern nur selten findet. Gewiss kann man angesichts einer signierten zweifelhaften Arbeit oft stutzig werden und angesichts der Güte der Signatur geneigt sein, das Bild für echt zu halten. Geht man dann aber der Provenienz einer solchen Arbeit nach und prüft die andren Beglaubigungen, so stellt sich heraus, dass in keinem Falle die Güte der Signatur allein imstande ist, ein im übrigen verdächtiges Bild zu retten. Die Situation ist also folgende: Hat man es mit einem Bilde zu thun, das alle Anzeichen gegen sich und nur eine gut aussehende Signatur für sich hat, so darf man diese Signatur auch als indifferent bezeichnen, solange nicht die Prüfung der andren Beglaubigungen das Gegenteil beweist.

Mit diesen andren Beglaubigungen kommt man manchmal etwas weiter. Zunächst ist da die Provenienz. Kommt ein Bild aus der Sammlung Seeger oder aus der nächsten Familie Leibls (Leibls Brüder in Nürnberg und Saarbrücken, Leibls Schwester Frau Dr. Kirchdorffer, Würzburg, Frau Dr. Schider, Basel, Herr Dr. Dietrich, Berlin), so hat man es sicher mit einer echten Arbeit zu thun. Dagegen ist die Provenienz Leutnant Otto Leibl nicht beweiskräftig. Herr Leutnant Otto Leibl ist ein entfernter Verwandter des Künstlers. Bei dessen Eltern, die in München wohnten, hatte Leibl eine Mappe mit Zeichnungen, von denen aber durchaus nicht feststeht, was von Leibl und was von Akademiekollegen stammt. Herr Leutnant Leibl könnte also im besten Falle bei einer Zeichnung nur die Thatsache attestieren, dass sie aus dem Besitze seiner Eltern stammt. Und das besagt nichts: da sich auch die in unserer Abb. 7 reproduzierte Studie nach einem sitzenden Manne dabei befindet, sieht man sofort, was es mit dieser Provenienz und dieser Beglaubigung auf sich hat.

Ebensowenig Wert ist auf Atteste des in einem Bilde dargestellten Modells zu legen. Die Modelle, meistens keine gebildeten Menschen, irren sich sehr leicht. Da die Zeit, um die es sich handelt, etwa drei bis vier Jahrzehnte zurückliegt, ist ein Irrtum auch leicht denkbar, eine Selbsttäuschung, oft hervorgerufen durch die Art der Fragestellung. Wenn man einer alten Frau ein Bild eines jungen Mädchens vorhält und sie fragt, ob das nicht sie sei und ob das nicht der Leibl damals gemalt habe, so kann sie meistens mit dem gleichen Rechte „Ja" wie „Nein" sagen; sie weiss es eben nicht mehr, und wenn sie sich erinnert, so glaubt sie sich nur zu erinnern. Die einfachen Bauernmädchen, die Leibl damals malte, haben sich, besonders wenn es sich um wenige Sitzungen handelte, dieses simple Faktum gewiss nicht immer als so wichtig notiert, dass sie es heute nach vierzig Jahren noch genau wissen

ABBILDUNG 6
MÜNCHENER ANTIQUARIAT

Heigl-Marie gelesen, in der sie erzählt, Leibl habe sie malen wollen und sie habe nicht still gehalten, und da habe er ihr eine Ohrfeige gegeben und sie habe sich schmollend an den Tisch gesetzt und dann habe Leibl sie in dieser Haltung gemalt. Das Bild ist das unter Nr. 11 hier abgebildete. Es hat weder die Leiblsche Zeichnung, noch seinen Strich, noch seine Farbe, es ist dunkel mahagonibraun im Ton und fettig in der Malerei, und da wo Leibl stark in die Form zu gehen pflegt, besonders an der Stirn, total flach, die Pinselstriche runden das Körperliche nicht und der Haaransatz, bei Leibl immer von der zartesten Feinheit, ist verlegen und gefühllos behandelt, ohne dass das Bild darum doch ganz ohne Meriten wäre. Im Gegenteil, es steht einem immerhin guten Maler wie Erdtelt nahe; man könnte auch an gewisse Duveneks denken. An Leibl aber keinesfalls. Was es nun für eine Bewandtnis mit dem Attest des Modells Marie Heigl hat, weiss ich nicht — wahrscheinlich steckt ein Haufen Irrtümer dahinter. Ich kenne ein echtes Bild eines etwas schmollend dasitzenden Mädchens, das unter dem Namen „Kögl-Marie" geht, vielleicht liegt eine in der Erinnerung vorgenommene Ver wechslung mit diesem vor. Möglich.

könnten. Er hat einmal einen Studienkopf nach einer gemalt, ja, das weiss sie noch — aber ob das gerade der Studienkopf ist, den man ihr da vorhält, das kann sie nicht gut wissen; und Photographien aus jener Zeit, an denen man wenigstens die Ähnlichkeit feststellen könnte, haben die alten Bäuerinnen meistens nicht von sich. Anders ist es natürlich mit jenen Modellen, die ihm oft und lange dienten, das junge Bauernmädchen auf dem Kirchenbilde vorn (nach dem er noch ein grosses Bild, Mädchen und Nelke gemalt hat, das er aber zerstörte; der Kopf jetzt in Wien); dann die „Wildschützen", dann den alten Stöckl und die alte Tumin (beide auf „Bauernjägers Einkehr"), die „Malresl" und ihr Bruder, und die rothaarige „Wabn". Aber um solche handelt es sich nicht, sie kennt man und da braucht man keine Atteste. Um was es sich hier handelt, das sind einzelne Studienköpfe nach Modellen, die man sonst nicht kennt. Ich habe eine schriftliche, notariell beglaubigte Aussage einer

Jedenfalls kann man mit seiner Skepsis gegenüber Modell-Aussagen nicht vorsichtig genug sein. Dieser hier erzählte Fall steht durchaus nicht allein, er ist der Typus für andre — zum Beispiel das Münchener Modell, das Leibl für die „Dame in Schwarz" benutzte, hat auch schon allerlei Verwirrung gestiftet. Berufsmodelle stehen dem Kunstbetrieb zu nah, um sich verantwortlich zu erinnern, Zufallsmodelle, wie Leibls Bauernmädchen, stehen ihm zu fern. — Für die spätere Zeit Leibls, etwa von Aibling an, braucht man überhaupt keine Modell-Atteste, für die Zeit kann Mayrs Verzeichnis als einigermassen zuverlässig gelten, da er über die Perioden, die ihm aus eigener Erinnerung nicht bekannt waren, das Zeugnis Sperls benutzen konnte.

Zur Beglaubigung Leiblscher Bilder berufen sind von den Zeitgenossen eigentlich nur Sperl und, für eine gewisse Zeit, auch Trübner. Aber Beide haben mit dem Attestierenmüssen so schlimme Erfahrungen gemacht, dass sie überhaupt keine Expertisen

ABBILDUNG 8
PRIVATER KUNSTHANDEL

ABBILDUNG 10
BERLINER KUNST- UND MÖBELHANDLUNG

mehr abgeben. Sie wurden fortgesetzt mit den schwächsten Machwerken belästigt, Bilder, die sie als bestimmt falsch abgelehnt hatten, wurden ihm dreimal, viermal von verschiedenen Seiten wieder zugeschickt, so dass sie endlich die Nutzlosigkeit ihres Bemühens einsehen mussten und lieber gar nichts mehr sagen oder doch, in Zweifelsfällen ein Urteil nur mit der allergrössten Reserve abgeben. — Öfter dagegen trifft man Atteste von einem andren Leiblfreunde, von Rudolf Hirth du Frênes. Leider aber sind diese nicht durchaus zuverlässig, Hirth du Frênes hat sich zu oft geirrt und von seinem Gedächtnis täuschen lassen, als dass sein Attest, wenn es allein steht, zwingend beweiskräftig wäre. Jenen Kopf einer alten Bäuerin, der jahrelang in der Stuttgarter Galerie als Leibl hing und den H. O. Schaller in diesen Blättern sowohl wie in einer Stuttgarter Tageszeitung für apokryph erklärte, und zwar mit guten Gründen (Abb. 12), hatte Hirth du Frênes für echt ausgegeben (ein Beispiel für mehrere andre mir bekannte Fälle). Dass sein Gedächtnis unsicher ist, beweist mir die Thatsache, dass er das Bildnis eines um

ABBILDUNG 7
MÜNCHENER AUKTION 1912

ABBILDUNG 9
BIS 1913 IN MÜNCHENER PRIVATBESITZ, SOLL 1913 VERSTEIGERT WERDEN

1865 gemalten Herrn, von dem ich ihm eine Photographie schickte, mit der Bitte um den Namen des Dargestellten, für den Kunsthistoriker Langbehn hielt, den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher," mit dem Leibl damals viel verkehrt habe. Nun, wir kennen das echte Bildnis, das Leibl von Langbehn gemalt hat; die beiden Menschen haben gar keine Ähnlichkeit miteinander, schon das Alter stimmt nicht, und Leibl verkehrte mit Langbehn nicht in den sechziger, sondern in den siebziger Jahren; das Langbehnbildnis ist 1876—77 entstanden. — Die Zeit liegt eben zu weit zurück, man kann sich nicht an alles erinnern; darum sollte man es aber auch nicht thun.

Unter diesen Umständen, das heisst also bei der Unverlässlichkeit der Signatur, bei der geringen Anzahl absolut sicherer Provenienzen, die überdies nahezu erschöpft sind, bei der Unsicherheit der Atteste von Modellen, bei dem Fehlen von Beglaubigungen von seiten der Persönlichkeiten, die allein dazu berufen wären, bei der Irrtumsquelle, die in der Gedächtnisschwäche andrer Persönlichkeiten liegt — unter diesen Umständen bleibt zur Erkenntnis nichts andres übrig, als was bei der Beschäftigung mit alten Kunstwerken auch immer die „ultima ratio" ist — die Stilkritik und die Kennerschaft, und das aus diesen beiden Faktoren gewonnene Qualitätsurteil. Das Qualitätsurteil schlechthin, das einem sagt, ob etwas ein gutes oder ein schlechtes Stück Arbeit ist, das genügt nicht. Die Frage lautet jedesmal: ist die Qualität für Leibl gut genug? Dazu muss man Leibls Kunst in allen ihren Äusserungen und ihren verschiedenen Epochen kennen. Man kann den Rahmen sehr weit spannen, denn Leibl hat sehr verschiedene Manieren; dann aber muss man ihn wieder sehr eng nehmen und sich sagen, dass ihn zu allen Zeiten zwei in ihrer Verbindung sehr seltene Eigenschaften auszeichnen; Stärke der Form bei Weichheit der malerischen Behandlung. Dieses Ideal schwebt ihm seit seiner reiferen Akademiezeit vor, manchmal überwiegt das eine Element, manchmal das andre, in den Jahren gleich nach Paris dominiert zeitweise die malerische Weichheit, in der Zeit der Kirchenbilder die Holbeinsche Schärfe, in den Wildschützen ist eine Art von Gleichgewicht da, dann wird er wieder hart, und endlich, etwa seit 1894 hat er das vollkommene Gleichgewicht. — Man tut gut, Leibl aber dennoch zunächst auf die Form, auf die Zeichnung hin,

ABBILDUNG 12
WAR DREI JAHRE IN DER STUTTGARTER GALERIE ALS LEIHGABE. JETZT PRIVATBESITZ IN HANNOVER

anzusehen; die ist immer und auf alle Fälle da. Wenn es aus dem Kreise der Diez- und Piloty-Schule auch Künstler giebt, die ihm an Mal-Handwerk ebenbürtig, vielleicht gelegentlich auch einmal überlegen sind, wenn es gleich nach 1870 in München auch Maler gab, die ebenfalls die flächigere Manier in Paris gelernt hatten — an Bestimmtheit der Form nimmt es keiner mit ihm auf, ausser zeitweise Trübner (den man aber kennt. Trübners, die als Leibls gelten giebt es nicht. — Auch das noch!). Dieser Gesichtspunkt, die Frage nach der höchsten nur denkbaren Vollendung in der Sicherheit des Formeneindrucks, muss meines Erachtens das oberste Kriterium sein. Ihm haben sich alle maltechnischen Betrachtungen erst unterzuordnen. Leibl hatte verschiedene Malweisen, aber nur ein Streben: Feste, klare Form.

Fortsetzung folgt.

ABBILDUNG 11
MÜNCHENER PRIVATBESITZ

J. B. JONGKIND, DIE KATHARINENKIRCHE VON HONFLEUR. ZEICHNUNG

DIE SAMMLUNG MOREAU-NÉLATON

VON

JULIUS ELIAS

II

Am 13. August 1863 starb Delacroix; im Salon von 1864 stellte Fantin-Latoúr bereits sein „Hommage à Delacroix" aus, ein Werk rasch und impulsiv ergriffen, was aus der Datierung der von Etienne Moreau gleichfalls geschenkten Kohlenzeichnung hervorgeht („3. Sept. 1863"), und dennoch eine Malerei, die in langem, heissem Kampf um die Verwirklichung eines Ideals, eines frommen Wunsches, einer pietätvollen Trauerempfindung entstand. Die Entstehungsgeschichte des Bildes oder richtiger: Bilderkomplexes ist uns in den zeichnerischen Dokumenten erhalten, die Fantins Witwe dem Luxembourg-Museum vermachte, und die dem Leiter des Museums, Léonce Bénédite, in erster Linie zu einer genetischen Darstellung für den „Toast" dienten, das Schwesterbild des „Hommage", das 1865 im „Salon" hing, dann aber vom unbefriedigten Künstler bis auf zwei selbständig wirkende Porträtausschnitte zerstört wurde (s. Hist. d'un tableau: „Le Toast"; Rev. de l'Art 17, S. 25, 121).

Fantin war eine rezeptive Natur; er verbrachte sein Leben in Anbetungen und Huldigungen. Seinen fünf grossen Doelenstücken „Hommage à Delacroix", „Le Toast", „Un atelier à Batignolles", „Coin de table", „Autour du piano", gesellen sich die „Erinnerungen" an Cherubini, Rossini, Baudelaire, Berlioz, Schumann, Wagner, Brahms. In einem so langgestreckten Dankbarkeitskult, der sich voll Hingabe in Taten umsetzte,

CH. DAUBIGNY, DAS TAL VON COUSIN

mag Spiessbürgerlichkeit sein, — aber lassen wir den „Spiess" einmal fort, so bleibt doch etwas Bürgerliches, etwas Prinzipientreues, Konsequentes übrig, das in diesen Auseinandersetzungen des malerischen „Realismus" mit dem Leben der Zeit und ihren Menschen liegt. Der stille, einsiedlerische Träumer Fantin, der in die realistische Bewegung verschlagen wurde durch seine untersuchende und nachfühlende Empfänglichkeit für altmeisterliche Grösse da, wo die alten italienischen Genies sich selbst und die Daseinswerte ihrer Zeit darstellten, war gewiss weit eher geneigt, Nymphen und Genien und arkadische Romantik zu malen in Dämmertönen und filtriertem Licht; aber er begann, von seinen Leitsternen im Louvre auf das Menschliche verwiesen, mit Bildnissen von sich selbst und seinem Hause, gewissermassen auf materialistischer Grundlage. Mit sechsundzwanzig Jahren schuf er, um die Schuld seiner Generation an den „Romantiker" Delacroix abzutragen und um zugleich den inneren Zusammenhang seines Kreises mit diesem Meister aller symbolisch darzu-

C. TROYON, DIE FURT

TH. COUTURE, BILDNIS VON AD. MOREAU DEM JÜNGEREN

ED. MANET, STILLEBEN

tun, das Votivbild, — sein erstes grosses Werk. Das Niveau der Sammlung Moreau ist zu hoch, um malerisch das Stück über ein mittleres Maass hinausragen zu lassen, aber geistig und entwicklungsgeschichtlich bedeutet es doch etwas wie einen Zentralpunkt; als Übergangsprodukt hat es sozusagen zwei Antlitze, und mit gutem Vorbedacht hatte Etienne Moreau die interessante Leinwand erworben und sie auch tatsächlich in die Mitte seiner grossen Symphonie gestellt.

Es galt bei dem Vorwurf freilich die Gruppierung wirklicher, durch künstlerische oder geistige Bedeutung hervorragender Menschen und doch wiederum die Versinnlichung einer Idee. Zwei Meister beeinflussten Fantin bei dem einen wie beim andern: Frans Hals, dessen Schützenstücke er gerade in jener Zeit durch Photographien kennen lernte, und Courbet, dessen vielumstrittenes „Atelier“ vom Jahre 1855 ihm im Hirn und Herzen sass, „un des ouvrages les plus singuliers de ce temps“, wie Delacroix damals in sein Tagebuch schrieb. Nach Courbet strebte Fantin eine „allégorie réelle“ an; für Courbet nämlich lag die Aufgabe nicht wesentlich im Wirklichkeitsobjekt, vielmehr war sein Werk ihm der Abschluss einer Schaffensperiode, eine Abrechnung mit sich selbst, mit den sozialen Mächten, die in sein Leben eingegriffen hatten, eine Sympathiekundgebung für den überragenden Schlag von Menschen, die ihm, denen er Wichtiges zu danken hatte. Es ist zum Beispiel kein blosser Zufall, dass bei Fantin Champfleury und Baudelaire wiederkehren, die schon bei Courbet in der repräsentativen Porträtgruppe mitgewirkt hatten. Courbet hatte in schäumendem Kraftgefühl seine Arbeit „l'histoire morale et physique de mon atelier“ genannt, und hatte seine Allegorie bezeichnet als „determinant une phase de sept années de ma vie artistique“; aber Ideal und Wirklichkeit, Naturausdruck und geistige Bedeutung würden gleichwohl in verfehlender Trivialität auseinanderfallen, hätte er nicht in dem unbezwinglichen Bedürfnis, mit breiter Maestra seine Persönlichkeit zu manifestieren, den Kitt der Teile gefunden. Er setzt sich arbeitend in Szene, behaglich sein „assyrisches Profil“ zur Schau stellend; er malt an einem wundervollen Panorama der Franche-Comté, und sein kleines Modell der Hirtenknabe schaut bewundernd zu ihm auf, — dem schaffenden Maler aber gesellt sich der allerpersönlichste Courbet, die Inkarnation seiner Kunst: ein nacktes Weib, wie vom Himmel gestiegen und doch auf der Erde geboren, eine realistische Inspiration von höchster Schönheit. Dem Genie ge-

EDOUARD MANET, DIE DAME MIT DEM FÄCHER

EDOUARD MANET, PASTELLBILDNIS DES DR. MATERNE

lang hier mühelos, was Fantin auf seinen tastenden Versuchen zum Delacroix-Bilde so lange suchte: die suggestive Szene, die, ohne Theater zu sein, von den Dingen weg über die Dinge emporhebt, dahin, wo die krasse Deutlichkeit des Objekts vom nachtwandlerischen Geheimnis einer Idee abgelöst wird. In seinen Eingebungen hat sich Fantin idealisierend mit allerlei Frauengestalten herumgeschlagen: sie sollten den „Ruhm" bedeuten oder die „Wahrheit" oder die „Trauer" um den heimgegangenen Führer und Lehrer; sie waren gekrönt und ungekrönt: am Ende aber begnügte er sich mit Delacroix' bekränztem Ebenbilde und zerschnitt das Bild von dem Symposion, auf dem der nackten, der „vérité vraie" gehuldigt wird. Aus dem Symposiongedanken entwickelte sich später der „Coin du table", aus der „Wahrheits"-Anbetung jenes schlichte „Atelier auf Batignolles", wo dem siegreichen Wirklichkeitsgefühl der Kunst geopfert wird, nicht in baren Allegorien, sondern in der schweigenden Andacht derer, deren Augen von einem Lebensdokument auf Manets Staffelei gebannt und gesättigt werden. Und konnte man noch am Delacroixbilde die relative Alltäglichkeit tadeln, worin superiore Geister schwunglos zurückgehalten sind (Manet, ein blasierter Jüngling, die Hände in den Taschen!), so haben die Gestalten im warmen Helldunkel des Studios von Batignolles jene vergeistigende Atmosphäre erhalten, die uns die untrügliche Überzeugung von individueller Grösse vermittelt. Das pietätvolle Delacroixbild ist in jeder Beziehung ein Anfang. Die schöne Malerpose Courbets blieb Fantin unverloren; schildert er sich selbst vor dem Delacroixporträt in Hemdsärmeln, die Palette in der Hand, so folgt er nur einer Art Schema: im malenden Manet aber, wie der junge Meister vor der Staffelei von Batignolles sitzt, den Blick in Wirklichkeiten gerichtet und doch von der Arbeit befangen wie von einer Phantasie, hat das Motiv eine persönliche Neugeburt gefunden.

*

Décamps, in älteren „Rezepten" der französischen Landschaftsmalerei, des paysage historique, verharrend, beneidete — wie überliefert wird — eines Tages Corot, den lieben Freund, wie er gerade, zur Zierde des Décampsschen Hauses, das liebliche Panorama des durch gewaltige Bäume blinkenden Sees als Panneau herunterstrich, offenherzig um die schöne Freiheit seiner Anschauung und seines Handwerks, um seine „sincérité". Dies Wort bleibt für Corot bestehen, so verschieden auch die verschiedenen Generationen über ihn gedacht haben mögen. Wer um 1860 über ihn schrieb, durfte über seinen Wirklichkeitssinn erstaunt, d. h. begeistert oder empört sein; der vorgeschrittenere Kritiker von 1870 durfte die Sachlichkeit und die Konsequenz seiner Naturanschauung bezweifeln; ein Historiker um 1900 wird auf die Gefühlsseite von Corots Kunst einen stärkeren Nachdruck legen als auf die Naturwahrheit seiner Ausdrucksweise. War Delacroix, der Romantiker, ein verkappter Realist, so war der realistisch gerüstete Corot im Grunde ein verkappter Romantiker. Es ist kenn-

EDOUARD MANET, DAS FRÜHSTÜCK IM GRÜNEN

PHOTOGRAPHIE DURAND-RUEL

EDOUARD MANET, PÄONIEN

Primitiven und Naiven, — es ist auch die Stimmung Holbeins und Dürers.

Von der „Apostelseele" Robauts, der ein Leben im treu beflissenen Dienste Delacroix' und Corots hingebracht hat, ist wohl auch etwas auf Etienne Moreau übergegangen: in seiner menschlich so aufschlussreichen Biographie lässt er Corot warm durch Corot reden; in der Sammlung der 37 Bilder und 15 Zeichnungen allerdings, womit er sein zärtliches Gefühl für diesen „vrai magicien" durch die That bekundete, redet Corot denn doch ein wenig auch durch Etienne Moreau. Der Sammler, frei durch Kritik, erwarb nämlich nicht nach dem Schema treugläubig kaufender Enthusiasten, die jedes Opfer bringen, um ihren Gott zu dienen, sondern er liess sich, prüfend, durch eine Art Zeitempfindung leiten. Er suchte Corot dort auf, wo er unser ist (von den 52 Stücken hat Etienne Moreau nur eins ererbt, vom Grossvater), in der suggestiven Einfachheit der ersten Periode und in den redlichreinen, seelenvollen Landschaftseindrücken der ausklingenden Schaffenszeit, mit wesentlicher Ausschaltung der mythologisierenden Leistungen. Er suchte ihn da auf, wo er der Neuschöpfer der französischen Landschaftsmalerei ist.

zeichnend, dass man zu seiner und seiner Schule Charakteristik heut eigentlich nur noch Vergleiche aus der Poesie, der Musik, der Ethik herbeiholt; man schildert an ihm mehr Schönheits- als Wahrheitsideale, vielleicht auch den gutfranzösischen Rhythmus seiner Grazie und Eleganz; man schildert eher, was bei ihm hinter den Dingen steckt, als was an diesen Dingen sichtbar ist, mehr die Naturschwärmerei, als die Naturoffenbarung. Der alte Portier, amateur-marchand, Corotfanatiker, zeigte mir einmal einen ungedruckten Brief des Meisters von der letzten italienischen Reise, worin er die Schilderung etlicher Entwürfe mit den Worten beschliesst: „Voilà donc mes superbes projets, espérant que le Seigneur fera descendre de temps en temps son bon ange à côté de moi". Das ist die Stimmung, in der Corot und die Meister von Barbizon schufen. Das ist die Stimmung der alten

Corot zerschlug die klassische Pose historischer Auffassung und ersetzte sie durch einen subjektiven Gefühlsklassizismus; ein Zeitgenosse nannte es: das Ergriffensein von der Melancholie verschwundener Zivilisationen. Zugleich aber schuf er die Brücke zum Impressionismus, zumal durch die atmosphärische Beweglichkeit, durch das alle Einzelheiten auflösende, nur der Vermittlung pantheistischer Eindrücke dienende Helldunkel seiner „Studien". Auf jene Brücke tritt sozusagen der Sammler, um nach rückwärts und nach vorwärts Ausschau zu halten. Und dann leitete ihn noch ein anderer Gesichtspunkt: er wollte Corot als den mächtig ausschreitenden, rastlosen Promoneur zeigen, als den „lion de passage", der in seinem Lebenswerk nicht nur darin der grösste Lateiner unter den gallischen Malern war, dass seine Natursehnsucht romanisches Land, romanische Kulturen bis zum Herzen der alten Römerwelt durchdrang,

CLAUDE MONET, DIE EISENBAHNBRÜCKE VON ARGENTEUIL

CLAUDE MONET, ZAANDAM (HOLLAND)

sondern auch in der unbewussten Glorifizierung der ganzen französischen Muttererde. In heissem Wandertrieb füllte dieser „Phantasist" sein Hirn mit Spiegelungen, die wie ein Mechanismus weiter arbeiteten und in ihrer Gesamtheit wohl das vollkommenste Bild einer nationalen Kunstübung vermitteln, das es je gegeben hat. Jede Stätte, die dieser gute Mensch und idyllische Künstler betrat, war nicht nur eingeweiht, sondern wurde auch durch ihn zu einem Stück Weltall, — wurde gross durch ihn, so schlicht sie auch sein mochte.

Auf diese einfache Grösse konzentrierte der Sammler seinen Corot. In seiner reiferen Epoche kam Corot aus seinen intensiven Naturandachten auf die Träume seiner Jugend zurück, wo er Fabelwesen in seine Landschaften setzte, Götter und Nymphen und Heilige, — damals aber war es Rüstzeug antiker Epochen, was er als ergebener Schüler der Alten verwendete, innerlich freilich schon im Kampf mit ihnen liegend; doch bereits zehn Jahre später werden ihm sozusagen die Naturkräfte selbst sichtbar; geheimnisvolle Stimmen aus Wald und Wiese scheinen ihn im Abenddämmer anzureden, und er spricht mit ihnen wie mit vertrauten Geistern. All diesen weichen Transzendentalismus, der von den Durchschnittskäufern so sehr gesucht war, der aber schon dem Grossvater Moreau nicht begehrenswert erschien, schied Etienne Moreau aus und warf sich auf Corots unmittelbare Naturstudien, die noch bei seinem Tode nur wenig Menschen haben wollten.

Corot kehrte 1828 aus Italien zurück, den Kopf voll Eindrücken und Entwürfen, im Herzen ein gleichmässig erwärmendes Feuer. Er hatte gelernt zu sehen, ein fremdes Land auf eigene Art; aber auch gelernt sich zu meistern. Seine Künstlerintentionen gipfelten in dem Wort: „Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose." Seinem Temperament, das Erde wie Himmel mit Inbrunst umfasste, entsprach eine technische Disziplin, die auf intime Untersuchung eingestellt war und überall auf Klarheit des Ausdrucks drang. Nun erblickte er die Heimat erst mit den rechten Augen und war wie verzückt. Seine erste bedeutende Etappe war die Normandie. Das grosse Weltereignis, die Februarrevolution, das die Phantasie anderer Künstler in Flammen setzte, schreckte ihn; er floh aufs Land. Wir finden ihn mit seinem Freund Poirot, dem Architekten, in Chartres vor der Kathedrale. Ihn reizt die Gotik, die in Poirot einen so beredten

CLAUDE MONET, FISCHERBOOT VOR ANKER (ROUEN)

Deuter hatte. Er sucht unter bedecktem Himmel, in halb kühler, halb warmer Atmosphäre die Reinheit und Exaktheit eines Eindrucks, ein gemessenes, abgestuftes Spiel von Formen, eine zeichnerische Realität und Lebendigkeit: — nun aber dringt in den Zwang der Studie etwas von der tiefen Emotion, die der uralte Geist, der jene Formen schuf, dem erstaunten Enkel suggerierte. Von Italien her kannte er die verzaubernde Ekstase des Schauenden: wenn ein neuer Himmel über den steinernen Zeugnissen mystischer Zeiten lacht, ein neuer Lebensatem drüber hinweht. Dies war ein Nachklang. In der gelbgrauen Helle wirkt die leichte, fast flüssige Masse des Gebäudes wie ein Revenant, und ist doch genaue Wirklichkeit. Architekt und Malergenie in einer Person. Corot hat dieses Bild sehr geliebt, hat es über vierzig Jahr in seinem Atelier gehabt, um es dann ein wenig zusammenzustimmen und um die zwei sanften, an den Steinen rastenden Figuren zu vermehren.

Mit derselben Zärtlichkeit hing er an der Studie von St. André, die er 1842, kurz vor seiner letzten Italienreise, geschaffen hat, aber erst ein Jahr vor seinem Tod aus Händen gab. Er malte damals mit Leidenschaft im lieblichen Morvan, und auch seine Skizzenbücher füllen sich mit Dokumenten dieser glücklichen Arbeit. Die Parole der Meister von Fontainebleau ist gewesen: „Seid wahr, die Natur ist und bleibt an sich schön, sie bedarf nicht der Najaden noch der Heroen“. Corot befolgte das eine: indem er die Landschaft um der Landschaft willen liebte; aber er konnte wohl die Najaden, nie aber die Figur ganz preisgeben. Er liebte den Menschen, und ohne den Menschen gab es für ihn nicht den letzten warmen Klang der Landschaft, nicht ihren höchsten koloristischen Reiz. Hierin war er wie Millet; aber er hatte wiederum die Gegenseele Millets, dem sich die fröhliche Seite des Lebens und der Arbeit nicht zeigen wollte. Mit dem Sonntagskind Corot musste die Landkreatur das Glück teilen, in dieser schönen Welt zu sein. Er übertrug seine Inspiration, seine Seligkeit, sein Friedensgefühl auf die Wesen, die er vor sich fand und in seine Entzücktheit mit hineinnahm. Malerisch mit hineinnahm, nicht sittenschilderisch. Seine Bauern sind Andeutungen, farbige Pointen; und doch ist ihr Wesen da, auch eine Charakteristik. Sie atmen und scheinen mit im Licht der Erde: ein Mädel, ein Hirt, wie auf dem kleinen hellen Prachtstück vom Morvan; eine kleine Gruppe von Bäuerinnen, die

CLAUDE MONET, CARRIÈRES-SAINT-DENIS

der Spiegel des Baches bannt, bringt in die reine gleichmässige Melodik des Vorfrühlingstages von Marissel eine steigende Klangfigur; der Fischer im Kahn unter dem „Pont de Mantes", ist ein Mitelement der blonden beruhigten Stimmung. Diese beiden Bilder, gegen 1870 gemalt, der zarte Durchblick auf das Kirchlein von Marissel und der gelbliche Brückenbogen mit dem romantischen Rumpf alter Mühlen und der mässig bewegten grau-blau-weissen Flut, auf der das Rot der Fischerkappe lustig tanzt, sind wie ein Abschied des alten Mannes von der Lieblichkeit der Welt.

Des alten Mannes, der kein alter Maler geworden ist, wenigstens nicht auf diesen Bildern, die wie zwei leuchtende Typen aus dem ungeheuren Lebenswerk Corots emporragen. Keine Spur jener Routine, Virtuosität, Schablonenhaftigkeit, zu der ein Schöpfer von achttausend Malereien am Ende der Dinge gelangen müsste. In jenen Jahren war Corot schwer krank gewesen, doch als das Leiden von ihm absank, da war er wieder der „junge Papa", die „alouette", deren erquickendes Lied durch den Äther schwingt. Das Motiv Marissel freilich ging ihm nicht so leicht von der Hand. Etienne Moreau überliefert in seinem Corotbuche, wie Corot neunmal an die Arbeit zurückkehrte mit merkwürdig zögernder Palette, bis ihm schliesslich sein ständiger Begleiter, ein ergebener Schüler, sagte: „Vater Corot, lassen Sie jetzt die Hand davon; noch ein Pinselstrich, und Sie verderben das ganze Bild." „Hast recht, Bengel," antwortete der Alte und packte sein Werkzeug zusammen. In Mantes, beim Freunde Robert, dem Notar, vollendete sich seine Rekonvaleszenz; hier in altbürgerlicher Behaglichkeit, unter einem Himmel, dessen belebenden und zugleich beruhigenden Geist er jeden Tag neu kostete, fand er seine rasche Kraft zurück. Was er als Maler brauchte, das hatte er, ohne weite Wanderung, im Überfluss: seinen lieben, leuchtenden Fluss, das duftige Wiesenland, den zarten Baumwuchs, die romantische Silhouette altfränkischer Häuserkomplexe

und Kirchen, — Eindrücke, mit denen er teils grossväterlich auf du und du stand, teils sein Empfindungsleben in heroische Abstraktionen steigerte. Das Brückenbild aber ist der reinste und frischeste, der bescheidenste und zugleich imposanteste Ausdruck jener einzigen Persönlichkeit, worin der wirklichkeitsfrohe und sinnenscharfe Niederländergeist sich mit der verklärten und verklärenden Hellseherkraft und Hellhörigkeit südlicher Kulturen, die noch an einen Himmel glaubten, melodisch vermählte.

Apoll, „den Hirten zugestaltet", — den Hirten europäischer Niederungen . . . Auch diese dauerhafte Jugendempfindung ist ein Rätsel am Meister, — dieses rosig Lenzhafte des ersten wie des letzten Efforts. Er hatte nicht das, was man Entwicklung nennt, vielmehr eine immer frische Expansion bei einer unerhörten Einfachheit und Stabilität der Ausdrucksmittel. Von Emil Heilbut, glaube ich, stammt das hübsche Wort: auch wenn Corot Matronen malte, so kämen immer junge Mädchen heraus. Seine Frauengestalten sind selbst in ihrer Trauer fröhlich. Es spannen sich feine Fäden von seinem naiven, sanftmütigen Herzen zu den Seelen der Frauen, die er belauschend schilderte, seine Farbe liebkost. Er gehörte zu den grössten Figurenmalern aller Epochen; doch diese seine superiore Eigenschaft wurde erst spät erkannt. Die frühen Zeitgenossen wollten davon nichts wissen und thaten alles, um ihn zu entmutigen. Es ist das Verdienst Antonin Prousts, des einzigen wirklichen Kunstministers, den die Geschichte kennt, Corot als Porträtisten im weitesten Wortsinn entdeckt und auf der Weltausstellung 1889 ins rechte Licht gebracht zu haben. Proust ist der bekannte Freund und Förderer der Impressionisten, zumal Manets; aber in sein Kunstverständnis schloss er, vielleicht noch herzlicher, die Meister von Barbizon und vor allem Corot ein. Da ist ein Zug von Ähnlichkeit mit Etienne Moreau. Der Sammler hat Corots Figurenbilder nicht übersehen: er hat uns das wertvolle Selbstporträt gerettet, das Corot vor dem Aufbruch nach Italien (1825) seinen Eltern, die seinen Beruf zum Maler so gar nicht begreifen wollten, als Pfand seiner Künstlerzuversicht hinterlassen hat, — malerisch eine konventionelle und ziemlich harte Anfängerarbeit, doch im Ausdruck überaus redlich und charakteristisch — der bäuerliche Mensch, der zur Kunst erwacht und die sanften Augen in die Weite spannt. Dann ein Werk der

ALFRED SISLEY, DER STEG VON ARGENTEUIL

Reife, eine von Corots lieblichsten Schöpfungen, — die süsse Alexina Ledoux, die Putzmacherin. Mehr als blosse Bewunderung schöner Körperlichkeit ist in diese Malerei geflossen: er empfand wie ein Bräutigam für die lebendige Grazie und die seelenvolle Güte, die in diesem Wesen wohnten. Man sprach von einer Heirat; aber Maler wie Modell blieben unvermählt . . . Und Velleda, die so zart und rosig und üppig gemalte Bürgerbeauté, die von leuchtender Luft umspielt ist: sie deutet mit dem Finger wie eine Göttin weissagend in ein Buch. Die Physiognomie hat freilich nichts von einer Germanenprophetin — diese Göttin ist eben nur ein gesundes, frisches Mädel.

Gemalt um 1870 von einem Greise.

❋

Corot hat die Bahn frei gemacht für eine voraussetzungslose Kunst, — vor allem für Claude Monet, der nach ihm das Grösste in der Erneuerung der Landschaftsmalerei leistete und in Etienne Moreaus Sammlerherzen wohl die zweite Stelle einnehmen mag. Monet, auf der Suche nach Corots Sinzerität, nach Corots Liebe zum Leben, zur Natur, zur Wahrheit ist der andere grosse „magicien" geworden, — aber ein Zauberer auf sozusagen wissenschaftlicher Grundlage, auf der Basis gewissenhaften optischen Sehens, so tiefen, so leidenschaftlichen und inbrünstigen Sehens, dass es ihn befähigte, nicht nur die flüchtige Erscheinung in ihrem natürlichen Glanz und Schimmer zu halten, sondern auch ihr innerstes Wesen, ihre Geistigkeit, ihren Duft, wandelnd vom Sichtbaren ins Unsichtbare.

Corots „pleinair" war höchst zaghaft und bedingt gewesen, nur provisorisch: denn es erschöpfte sich in Croquis mit Atelierbestimmung. Edouard Manet versuchte um 1863, von den Alten kommend, Menschen und Sachen in eine Landschaft hineinzukomponieren, auf dem „Bad" oder „Frühstück", bei unverschmolzenen Elementen; Monet geht durchs Thor: die Formel Corot, zu der ihm nach eigenem Zugeständnis von Pissarro geraten war, verliess er sehr bald (das Fontainebleauer Waldbild der Sammlung Moreau ist ihr letztes Resultat), und nun dringt er mit bewusster Kraft in die farbige Manifestation des atmosphärischen Lebens vor; er findet Gesetz und Lehre des malerischen Luminismus. Die Epoche hebt an, über der Victor Hugos Wort stehen könnte: „Tout est lumière, tout est joie". Moreaus Sammlung von Bildern des Impressionismus schliesst mit dem Jahr 1873, also an einer Zeitgrenze, wo die Impressionisten noch gar nicht Impressionisten hiessen. Diese Bezeichnung verschaffte ihnen ein Bild Monets, „Impression" genannt: hinter den mystischen Schleiern eines Wasser verdämmert glutend und blutend eine Sonne; ich sah dieses Schicksalsbild noch vor wenigen Monaten bei dem Schwiegersohn des Mannes, der es damals kaufte, des de Bellio. Der Bund jener kämpferischen Unabhängigen schmückte sich, guten Mutes, mit dem Schimpftitel wie mit einem Ehrennamen.

Es wäre zu betonen, dass Etienne Moreau den Begriff vom Impressionismus stark beschränkte: nämlich auf die reinen Landschafter Monet, Pissarro, Sisley; dass er Degas, Renoir, Cézanne ausliess und auch von Manet kein eigentliches Impressionistenwerk beibrachte, man rechne denn die „Frau mit dem Fächer" hierher, eine Interieurstudie, auf der die schwingende kosende Halbhelle luftig auflösend ein charmantes Spiel von seidigem Schwarz, Weiss und Rosa auf einem Resonanzboden von Braun hervorbringt. Von Jongkind, dessen Fall geschichtlich noch längst nicht hinreichend beleuchtet ist, nahm Etienne Moreau nur Material eines zeichnerischen Naturalismus, von Jongkind, den mir der Schulfeind Monet als seinen Anreger (neben Boudin) bezeichnete. Nicht der Verlauf der grossen lichtmalerischen Bewegung interessierte Etienne Moreau, dem übrigens noch die Mutter, lebhaft mitgehend mit allen neuen Ideen, Monets „Eisenbahnbrücke von Argenteuil" zugewandt hatte, vielmehr nur ihre Vorbereitungszeit und ihr Durchbruch. Am Ende seiner Sammlertätigkeit setzte er gleichsam ein Fragezeichen und einen Wegweiser. Die Zukunft hat kraftvoll bejaht und „gloires" der französischen Kunst aus den einst Verfemten gemacht.

Das Verhältnis Manet-Monet bedarf der Aufklärung, die freilich erst die eingehende Biographie Monets bringen kann. Mit der feststehenden Auffassung, Monet im Schlepptau Manets zu sehen, ist es nicht getan. Dagegen spricht auch die Thatsache, dass die „helle Periode" Manets sich nur sehr zögernd entwickelte. Hier mögen einige Bemerkungen am Platze sein, die ich aus Monets eigenem Munde erfahren habe. (Ähnliches hat auch Thiébault-Sisson von ihm gehört: „Le Temps", 26. November 1900.)

Nach der „Femme en vert", dem Meisterwurf von 1866, stürzte Monet, der doch den Erfolg durch andere „femmes", vielleicht „en rose" oder „en jaune", sehr leicht hätte ausbeuten können,

damals, 1867, von solchen Dingen nicht nur nichts wissen wollte, sondern sich sogar ablehnend dagegen verhielt. Das kam auf folgende Art persönlich zum Ausdruck. Eine „Marine", die Monet in der neuen Manier gemalt hatte, war vom „Salon" zurückgewiesen worden, und ein gutmütiger Bilderhändler hatte sich erboten, die Leinwand in seinem Schaufenster auszustellen. Vor dem Laden der Rue Auber etablierte sich eine Bank der Spötter, und Monet ging hin, um ungekannt Zeuge der Heiterkeitsausbrüche zu sein.

A. SISLEY, DIE SCHLEUSE VON BOUGIVAL

sich rasch, wie durch eine Erleuchtung getroffen, ins Pleinair. Allerdings wandte er den Grundsatz der Farbenteilung noch nicht mit radikaler Folgerichtigkeit an, aber er war doch schon auf bestem Wege dahin und spielte übend mit den Effekten von Licht und Farbe. Monet betont, dass Manet

Da sah er einmal Manet des Weges kommen mit anderen, und er hörte deutlich, wie Manet sagte, indem er abwehrend auf das Seestück zeigte: „Seht mal den jungen Mann mit seinem ‚pleinair'! Haben die Alten dergleichen je erdacht oder gemacht?!" Manet konnte einen Vorfall nicht vergessen, der sich 1866 bei der Eröffnung des „Salons" abgespielt hatte. Damals hatten ihm die Leute zur „Femme en vert" überschwenglich gratuliert, ganz ehrlich, denn sie hatten für „Monet" Manet gelesen. Manet machte einige unmutige Redensarten und lehnte auch das Anerbieten eines dritten ab, ihn mit Monet bekannt zu machen. Als er ihn aber später kennen lernte — das war 1869 — da entstand eine Freundschaft fürs Leben (Monet war übrigens nicht der

A. SISLEY, DER KLEINE MARKT VON ARGENTEUIL

CAMILLE PISSARRO, DIE DILIGENCE. LOUVECIENNES

einzige, den Manet zunächst verkannt hat. Manet traf zu Beginn der siebziger Jahre Renoir malend in Monets Wohnung. Er zog den Freund beiseite und sagte: „Dieser Renoir hat doch gar kein Talent.“)

Drei Jahre nach Manet malte Monet (1866) ein „Frühstück im Grünen“, das ebenso wie jenes mit Wutgeheul empfangen worden ist; heute hängt es friedlich und gar nicht revolutionär in der Sammlung Schoukine, nachdem es, von Durand-Ruel aus, den Weg durch das Haus Cassirer genommen. Die Figuren im realistischen Stil der Zeit: Juxtapositionen der Farbe nach Manet, aber das Landschaftliche auf besondere Art und unmittelbar vor der Natur, im Freien: vom wolkenlosen Himmel spielt, klar, weich schimmernd und luftigwarm das Licht der Sonne durch die Zweige, auf die Gesellschaft hin, die im leuchtenden Moose lagert; das Stilleben der Speisen ist organischer Bestandteil. Der Grundsatz des Lumininismus ist im Keime gelöst. Das Schwesterbild — eine Partie im Parke darstellend —, das Monet zurückgehalten hat und das er, stolz auf ein Anfangsstadium, heut in Giverny seinen Freunden zu zeigen pflegt, enthüllt die gleiche hellmalerische Struktur und Faktur. Von untrüglicher Überzeugungskraft ferner ist Monets Skizzenmaterial aus den sechziger Jahren; der Meister verbarg es scheu in verschollenen Kartons und suchte es erst zusammen, als der nach den zeichnerischen Werten des Impressionismus Fahndende ihn darum ersuchte. Was man so Zeichnungen nennt, davon fand ich wenig, wohl aber ein Arsenal von farbigen Notizen, lichten, lustigen Augenblickseindrücken, schwärmenden Licht- und Luftstudien, — teilweise Nachklänge seiner afrikanischen Dienstzeit (1858—60), die Plazenta seines freien Kolorismus, wie mir Monet mehrmals versicherte. „Je ne pouvais dessiner sans la couleur“, resümierte der Meister. Hier schon ist ein ganz neues Studium der Helle betrieben, ist die Wanderung des Lichtes von der Frühe bis zum Abend hin, seine ewig umfärbende Kraft beobachtet und notiert. Die Feststellung Muthers und nach ihm anderer: „Der denkwürdige Moment, als Manet die Sonne und das feine Fluidum der Atmosphäre entdeckte, war kurz vor 1870“, ist unhistorisch und lässt sich nicht mehr aufrechterhalten.

Etienne Moreau hatte eine feine Witterung des

Zusammenhanges, als er die kühle, dunkle Schönheit des Manetschen „Frühstücks“ als Hintergrund für die so logische wie phantastische Entwicklung des Lichtes wählte, die das A und O Claude Monets und seines Kreises war.*) Die Vorbilder, die Manet etwa für das Bild benutzte, sind inzwischen lebhaft erörtert worden: der älteren Lehre, Manet sei durch Giorgiones „Konzert“ (Louvre) angeregt worden, hat sich ein geistreicher Fund Gustav Paulis gesellt, aus dem die Abhängigkeit Manets von einem Stich Marc Antons nach Raffaels Parisurteil mit witziger Evidenz erhellt („Monatshefte für die Kunstwissenschaft“ 1908, S. 53; vgl. „Kunst und Künstler“ 6, S. 300), oder richtiger von dem stilstrengen Ausschnitt der drei Raffaelschen Flussgottheiten. Die französischen Zeitschriften zögerten damals nicht, diese Quelle anzuerkennen. Dass Manet um jene kritische Zeit nach Raffael gezeichnet hatte, ist übrigens bezeugt: 1902 hat Duret in seinem Manetbuch (S. 52) eine Probe davon bringen können. Im Grunde ist die ganze Kontroverse müssig: Paulis Entdeckung bestätigt nur, in wie hohem Grade Manet damals ein Klassizist war, wie sehr er sich, dieser „Naturalist“, von altmeisterlichen Gesetzen der Komposition leiten liess, wenn er auch, dank immanentem Stilvermögen, die Doktrin persönlich umbog.

Dann riss ihn die junge traditionslos arbeitende, der Natur mit neugeborenem Auge nahende Schule mit sich fort.

Letzten Endes ist Etienne Moreaus Sammlung eine Apotheose dieser neuen Schule, auf die man heute schon wieder zurückblickt wie auf eine heroische Zeit.

*) Es wäre zu betonen, dass Moreau-Nélaton für Manet im Louvre den Weg freigemacht; nach der Aufnahme seiner Schenkung kam auch die Olympia in das französische Nationalmuseum.

P. PUVIS DE CHAVANNES, DER TRAUM

PIETÀ. DETAIL. HANAU, MARIENKIRCHE. ANFANG DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS

NOTIZEN ÜBER GLASMALEREI
MIT EINIGEN BEISPIELEN ALTER SCHEIBEN

VON

GOTTFRIED HEINERSDORFF

Während der moderne Glasmaler aus der fast zu reichhaltigen Musterkollektion einer Glashütte, das heisst einer Fabrik, die ganz unabhängig und meilenweit von ihm entfernt für einen grösseren Kreis von Abnehmern produziert, sein Lager verhältnismässig mühelos ergänzt, waren jene, die die Kunst der Glasmalerei einmal fanden und dann so schnell zur höchsten Blüte brachten, gezwungen, sich all ihre farbigen Gläser erst selbst herzustellen. Obschon bereits die alten Ägypter ausgezeichnete Hohlgläser zu blasen wussten, und wir vor allem aus römischer Zeit grosse Schätze der köstlichsten Glasvasen und Gefässe besitzen, war die Anfertigung von flachen Fenstergläsern offenbar nur wenig bekannt und geübt. Es mag das zum Teil an den klimatischen Verhältnissen gelegen haben: die Völker jenseits der Alpen bedurften nicht in so hohem Maasse des festen Abschlusses gegen Wetter und Wind. Seltsam und unerklärlich aber bleibt es doch, dass wir uns zum Beispiel bis in das Mittelalter hinein auch in unseren rauheren Gegenden Schloss, Burg und Bürgerhaus im allgemeinen ohne

ZWEI HEILIGE. CHALONS. ANFANG DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

gläserne Fenster vorstellen müssen. Durchsichtige Stoffe, Häute, Horn, Marienglas und dünne Marmorplatten waren die gebräuchlicheren Verschlussmittel.

So sassen dann in den Klöstern, den frühesten Pflegestätten der Glasmalerei, die Mönche nicht nur friedlich malend, sondern sie mussten der Glut der Schmelzöfen stets auch erst mühsam die zu verwendenden Gläser abringen. Und neben den Bauhütten der grossen Kathedralen entstanden nicht nur Werkstätten wie für den Steinbildhauer auch für den Glasmaler, sondern es gehörten dazu auch stets die Glashütten, in denen die Scheiben aus Sand erst geschmolzen und mit Metalloxyden gefärbt werden mussten. Die grössere Geschicklichkeit eines einzelnen Glasmachers oder auch die durch die günstigere Zusammensetzung der Rohbestandteile erreichte bessere Qualität der Produkte

DETAIL EINES FENSTERS AUS MONTMORENCY, UM 1552

dieser oder jener Werkstatt (sei es zunächst vielleicht nur in einer einzelnen Farbe) werden dann zuerst zum Austausch und schliesslich zur Fabrikation und zum Handel durch unabhängige Hütten geführt haben. Deren wichtigste befinden sich heute für Deutschland im Böhmerwald und in der Nähe von Heidelberg. Gerade in den letzten Jahrzehnten hat ihre Produktion in bezug auf die Qualität ganz ausserordentliche Fortschritte gemacht, und es ist thatsächlich gelungen uns Gläser zu liefern, die an Schönheit und Leuchtkraft den alten wenig nachstehen. Nur hat der ins Grosse gehende Betrieb dieser Hütten mit den erstrebten und erreichten technischen Fortschritten bedauerlicherweise auch die betrübliche Folge gehabt, dass unsere Gläser heute fast an einer zu grossen Klarheit und Fehlerlosigkeit kranken.

Alles was den alten Glasbläsern noch unend-

MUSIZIERENDER ENGEL. AUTUN, KATHEDRALE. SECHZEHNTES JAHRHUNDERT

liche Schwierigkeiten machte, gelingt heute spielend. Der moderne Hüttentechniker ist stolz auf die Reinheit seiner Gläser und ihre gleichmässige Stärke. Aber ein nicht zu gering bemessener Teil des Reizes der alten Scheiben liegt gerade darin, dass sie nicht so klar und ausgeglichen waren.

Daneben leiden wir heute entschieden noch unter einer zu grossen Vielseitigkeit und zu weitgehender Nüancierung in den Tönen und Farben. Der mittelalterliche Glasmaler verfügte über eine verhältnismässig nur geringe Skala und über wenige Schattierungen jeder einzelnen Farbe; heute hat man mit einer Unzahl von feinsten Tonabweichungen zu rechnen. Jene alten Farben standen und passten ausserdem fast sämtlich von vornherein gut zueinander, während jetzt einem geschmacklosen Glasmaler ganz ungeheure Möglichkeiten zu farbigen Dissonanzen geboten sind.

In den besten der alten Scheiben finden wir zumeist nur ein Blau, ein Grün, ein Rot, ein Violett, ein Gelb und einen weisslichen Ton, und wo die Farbe abweicht, handelt es sich fast stets um Zufälligkeiten, die sich durch die verschiedene Stärke des Glases ergeben. Während der zeichnerische Wert der alten Scheiben durchaus nicht gleich ist, und sich vielfach neben glänzenden Kompositionen berufenster Hand auch solche mehr handwerksmässiger Auffassung befinden, ist der koloristische Wert und Reiz mit ganz wenigen Ausnahmen fast immer völlig ausgeglichen, überraschend und überwältigend.

Von den Farben der Alten gilt dem Laien im allgemeinen das Rot als nicht wieder erreicht, und in vielen alten Kirchen zeigt uns der Küster gern besonders brennendes Rubinglas, wie es angeblich heute nicht mehr gemacht werden kann. Seit längerer Zeit ist aber gerade die Herstellung des glühenden Rot wieder vollkommen geglückt, und in dieser Richtung stehen unsere modernen Gläser den alten in keiner Weise nach. Bei der Ergänzung alter Glasmalereien sieht man sich viel öfter vor Schwierigkeiten bei dem Ersatz kälterer Farben, und es fehlen eher ein tiefstrahlendes Grün oder ein leuchtendes Goldgelb.

Das Glas, das heute den früheren Scheiben in Struktur, Farbe und Art am nächsten kommt, wird „Antik"-Glas genannt. Es wird genau wie alle unseren gewöhnlichen weissen Fenstergläser als Hohlzylinder geblasen, dann aufgeschnitten und im Ofen gestreckt. Auf die Glasfabrikation im einzelnen hier mehr einzugehen, würde zu weit führen.

Das sogenannte „Kathedral"-Glas führt seinen hochtönenden Namen durchaus zu Unrecht. Es ist ein gegossenes und gewalztes Material, das fast aller Reize bar ist und mit dem nur ganz selten gute Effekte zu erzielen sind.

Alle diese Gläser sind durch und durch, in der Masse, gefärbt, durch den Zusatz von Metalloxyden, in der Hauptsache Eisen, Kobalt, Antimon usw. Eine besonders starke Färbefähigkeit hat das Kupfer, die das Rot in allen seinen Abtönungen ergiebt. Dadurch, dass es schon in geringen Mengen zugesetzt leicht völlige Schwärzung hervorbringt, hätte man für diese Farbe Gläser von ausserordentlich geringer Stärke herstellen müssen, die dann aber kaum zu verarbeiten und vor allem sehr wenig haltbar gewesen wären. Hier hat nun die Not zu einer wichtigen Erfindung verholfen; zur Herstellung des Überfangglases. Es glückte den Glasbläsern eine ganz feine Schicht roten Glases über einer farblosen oder leicht getönten, dickeren Masse aufzunehmen, zu blasen und zu strecken, so dass man ein zweischichtiges Glas bekam, mit einer ganz feinen dünnen Haut aus Rot und zusammengeschmolzen mit einer dickerem aus klarem Material.

Die grosse Bedeutung dieser Erfindung wurde nicht sogleich erkannt und weiter ausgenutzt. Erst zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts kam man darauf, aus dieser dünnen Farbschicht Muster herauszuschleifen und erreichte damit die Möglichkeit, auf einem einzelnen Glasstück zwei Farben nebeneinander zu erhalten. Es war dies von besonderer Wichtigkeit für die vielen heraldischen Aufgaben, vor die die Glasmaler dauernd gestellt wurden, und bei denen das feine malerische Spiel der hellen Lichter im Rot anders kaum zu erzielen war. Und so folgte denn auch bald der Herstellung des roten Überfangglases diejenige des blauen, grünen und violetten, Farben, die bisher ausschliesslich im ganzen, in der Masse, gefärbt hergestellt wurden. Eine weit grössere Anwendung als in der Glasmalerei hat die Überfangtechnik bei den Hohlgläsern gefunden. Alle jene roten und blauen Kristallschalen, Becher und Römer mit ihren blinkenden Weissschliffmustern sind gleichfalls aus Überfangglas hergestellt.

Wirklich bereichert hat die moderne Glasindustrie unsere Technik durch zwei Erfindungen: durch das Opalglas und die transparenten Goldsmalten.

Das Interessante an dem Opalglas ist die Vereinigung verschiedener Farben in einer Tafel, während bisher das einzelne Stück, mit Ausnahme der Überfanggläser, immer nur einen Farbton aufwies. Es gelang in einer Tafel etwa grün und blau oder rot und gelb über- und nebeneinander zu schmelzen, und man erreichte damit ganz neue Farbenspiele. Wenn dieselben auch keinesfalls immer wohl abgewogen sind, so finden sich unter den Opalgläsern doch thatsächlich solche von grösster Schönheit und Kraft, und von hohem Reiz. Das Unglück dieses Materiales aber war, dass es von Amerika nach Deutschland in der Zeit des sogenannten „Jugendstiles" kam und, dass es von verständnislosen Kunstgewerblern auf das Entsetzlichste zur Wiedergabe naturalistischer Ornamente, Landschaften und Figuren missbraucht wurde. Jeder Glaser fühlte sich berufen, es zu verarbeiten, und noch heute muss man unter der geschmacklosen Anwendung auf Schritt und Tritt leiden. Das hat dieses an sich

DETAIL VOM WESTFENSTER DES ALTENBERGER DOMS. ENDE DES VIERZEHNTEN JAHRHUNDERTS

durchaus nicht so wertlose Glas in Misskredit gebracht, und man hat sich zunächst wieder fast völlig von ihm abgewendet. Ich glaube aber, dass mit einer weisen und spärlichen Verwendung doch gelegentlich gute Effekte zu erzielen sind, vor allem wenn es neben den Antikgläsern verarbeitet wird.

Von grösserer Bedeutung aber ist es, dass es vor einigen Jahren der Deutschen Glasmosaikanstalt von Puhl und Wagner gelang, auf ihrer Hütte nahezu durchsichtiges Blattgold zwischen zwei Gläser zu schmelzen. Wir haben dadurch ein Material erhalten, das sich bei Tage unter der Wirkung des durchfallenden Lichtes in nichts von den üblichen Antikgläsern unterscheidet, das aber des Abends bei auffallendem künstlichen Licht durch seine Goldfolie strahlend metallisch glänzt. Während bisher alle Glasmalereien mit dem Sinken der Sonne ihre zauberische Leuchtkraft verlieren, und die Fenster des Abends als geschlossene, dunkle Flächen in den Wänden sassen, ist nun die Möglichkeit geboten, auch bei dem Glanze der Kerzen oder anderer Innenbeleuchtung, goldmosaikartige Effekte zu erzielen. Es hat dies nicht bloss einen grossen Wert für die Scheiben der Kirchen, sondern vor allem im Profanbau, soweit er auch des Abends repräsentativen Zwecken dient.

Viele grosse Aufgaben sind heute bereits unter Verwendung dieser transparenten Gold- und Silberschmalten in sogenannter „Goldmosaikverglasung" ausgeführt, doch glaube ich, dass wir erst am Anfang der richtigen Würdigung und Verwendung dieser bedeutsamen Erfindung stehen.

Nur wenig hat sich, wie man aus alledem ersieht, innerhalb eines Jahrtausends in unserer Technik geändert. Erstünde einer jener alten Meister aus seinem Grab und träte in unsere modernen Werkstätten, so wäre er zunächst vielleicht ein wenig erstaunt über die grossen Lager der Gläser, über die glatten Schnitte der Diamanten, über die raffiniert konstruierten Brennöfen und über die Lötkolben mit den Spiritusstichflammen. Aber schnell würde er merken, dass all dies an dem innersten Wesen des Ganzen nicht viel geändert hat, und dass wir letzten Endes noch ganz nach den Grundsätzen und Methoden arbeiten, die einst gegolten haben. Diese Erkenntnis darf uns aber unter keinen Umständen zu dem Versuch verführen, die alten Scheiben in der aus ihrer Zeit geborenen Formensprache nachzuahmen. Wir können heute nie und nimmer romanisch oder gotisch zeichnen. Ebensowenig wie es einem Glasmaler des vierzehnten Jahrhunderts eingefallen ist, in einem Bauwerk des zwölften Jahrhunderts seinen eignen Stil zu verleugnen, sollten wir das heute tun! Die besten und persönlichsten Arbeiten unserer Zeit werden sich besser in die alten Dome fügen als alle jene angeblich gotischen Scheiben, durch die heute die meisten unserer schönsten Baudenkmäler auf das schlimmste verunstaltet werden.

K UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Zeitschrift „der Sturm“ hat eine internationale Ausstellung von Bildern und Plastiken neuerer Künstler unter dem stolzen Namen „*Erster deutscher Herbstsalon*“ veranstaltet. Eine sachliche Beurteilung dieser Ausstellung ist unmöglich, weil es etwas sachlich zu Wertendes darin kaum giebt; und die Spottlaune vergeht einem auch, weil der Anblick einer Jugend, deren Thun im allgemeinen so hoffnungslos erscheint, mit Trauer erfüllt. Das Schlimme ist, dass die intime Berührung mit dieser revolutionären Monomanenkunst im Betrachten eine Empfindung erzeugt, als werde er deklassiert. Die Ursache kann nicht in dem Revolutionären des neuen Wollens liegen, auch nicht in der Unfertigkeit der Versuche, oder in der Schwäche der sich produzierenden Kräfte; was niederdrückt das ist der absolute Mangel an jugendlicher Natürlichkeit, das sind die Symptome einer ansteckenden Begriffskrankheit, es ist die Lazarettluft in den Sälen der Ausstellung und die Unreinlichkeit der Phantasie in den meisten Werken. Übersieht man die Gruppen dieser Maler und Bildhauer, und zählt man auch die literarischen „Sturm“gesellen mit ihren schlingelhaften Manieren hinzu, so ist es als sähe man eine unglückliche Jugend gegen sich selber wüten. Der Veranstalter hat mit dieser urteilslos organisierten Ausstellung der neuesten Kunst schwer geschadet. Selbst ihre enragierten Freunde rücken deutlich nun ab. Es zeigt sich der Schaden eines schrankenlosen Ausstellungswesens drastischer als je vorher. Die Art dieser Kunst mit Worten zu schildern ist unmöglich. Es haben sich, um eine Terminologie Goethes zu brauchen, der Nachahmer, der Skizzist, der Imaginant, der Skelettist, der Undulist und Phantomist so zusammengefunden, dass eine Karikatur entstanden ist, die sich selbst „Synthetiker“ tauft. Als Exempel dessen was diese Ausstellung enthält, kann ein Porträt des Futuristenhäuptlings Marinetti von Gino Severini gelten, auf dem die Ärmel des schwarzen Habits mit nach aussen gewölbtem Papier plastisch gemacht worden sind, auf dem ein Streifen von wirklichem schwarzen Sammt die Stelle des Rockaufschlags andeutet, der Schnurrbart aus wirklichen Haaren gebildet und aufgeklebt ist und wirkliches Zeitungspapier mit

WILLI JÄCKEL, DASEIN
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU, BERLIN

ERICH WASKE, PARISER LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU, BERLIN

futuristischen Manifesten im Hintergrund klebt. Dieses scherzhafte Verfahren wird Abkehr von der banalen Naturnachahmung, wird eine Malerei des seelischen Eindrucks genannt. Schade ist es in dem Milieu dieser tollen Ausstellung vor allem um einen: um Franz Marc. Er ist ein echtes Talent, in dem eine schöpferische Kraft jugendlich gewittert. Er wäre eine Hoffnung, wenn es ihm gelänge, sich aus diesem proletarischen Geistesmilieu zu befreien, wenn er sich zur rechten Zeit reinlich scheiden könnte von missgestalteten Schwärmern, eitlen Mitläufern und erfolgstollen Sanskulotten. —

In welcher Weise die neueste Kunst gut ausgestellt werden kann, das war, im Gegensatz zu diesem Herbstsalon, bei *Fritz Gurlitt* zu sehen. Dort wurden Bilder von Willi Jäckel gezeigt, die den guten Eindruck, den dieses neue Talent in der Juryfreien Ausstellung gemacht hat, durchaus bestätigen. Es entzündet sich an diesem Namen, an diesen klangvollen Versuchen eine Hoffnung. Max Pechstein trat überraschend mit einer Reihe von Skulpturen hervor, die, etwa im Sinne von Bourdelle, einen Ausgleich zwischen Rodin und Maillol suchen, die stark zum Exotischen gravitieren, in denen aber auch eine entschiedene persönliche Kraft sichtbar wird. Man bewundert von den Arbeiten Pechsteins vor allem die starke Vitalität dieser Persönlichkeit, die unverwüstliche, sehr schnell und reich produzierende Kraft. Und auch den Gesamtklang seiner Formen und Farben. Betrachtete man, zum Beispiel, bei Gurlitt eine ganze Wand mit Zeichnungen und Aquarellen, so war der Eindruck musikalisch sehr wohlthuend; trat man aber näher, so hielt das einzelne Blatt nicht, was die Gesamtheit der Blätter versprach. Pechstein hat das Ganze eher wie die Teile. Er muss darum von der Höhe des Gesetzes herab nun unablässig und treuen Sinnes die Erfahrung und die Durchdringung und Behandlung der Einzelform suchen. Einige gezeichnete Köpfe waren von grosser Kraft und Schönheit; andere dagegen sind ganz archaistisch leer. Das bedeutet: Pechstein ist noch zu sehr vom ersten Wurf abhängig. — Oscar Moll bleibt auf derselben Stufe; es ist als habe er sein Maass erreicht. Seine Landschaften sind wieder voll feiner farbiger und kompositioneller Reize, voll dekorativen Esprits und zarter Nuancen; doch fehlt immer das Abschliessende. Wahrscheinlich hat Moll recht, in seinen Darstellungen nicht weiter zu gehen; aber er hat nur Recht mit Bezug auf seine subjektive Begabung, nicht objektiv künstlerisch.

K. Sch.

DIE BERLINER JURYFREIE KUNSTSCHAU

In einer öffentlichen Künstlerversammlung wurde im Spätsommer 1911 in sehr lebhafter Weise für und wider eine Berliner „Juryfreie" diskutirt und schliesslich ein Ausschuss gewählt, der für die Verwirklichung einer solchen Veranstaltung Sorge tragen sollte. Aus diesem Ausschuss heraus konstituierte sich die „Vereinigung Bildender Künstler" E. V., deren Aufgabe es sein sollte, juryfreie Kunstausstellungen zu veranstalten. Bei der Verwirklichung zeigten sich bald Schwierigkeiten. Bekannte Künstler, die bereit waren zu helfen und durch deren Namen die Veranstaltung ein gewisses Relief bekommen hätte, wurden von Gegnern der Juryfreien veranlasst sich zurückzuziehen, da nach Meinung der Gegner eine solche Veranstaltung nur eine Kitschansammlung werden könnte und geeignet sei, sie zu kompromittieren.

Die verbleibenden Herren, sahen die Sache weniger pessimistisch an, doch mag zugegeben werden, dass die ersten Wagenladungen Bilder beängstigend wirkten.

IGOR YAKIMOV, DIE ALTE KALESCHE
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU, BERLIN

Immerhin wurde die erste 1034 Nummern zählende Ausstellung besser als wir gehofft hatten; wenn derselben andere Lokalitäten zur Verfügung gestanden, würde der Eindruck nach aussen noch vorteilhafter gewesen sein. Nordlichtateliers in drei Etagen eines Gartenhauses, sind keine idealen Ausstellungsräume. Neben den, mit einer gewissen Malschulroutine hergestellten Stilleben und Landschaften und süsslich konventionellen Genre-, Jagd- und Schlachtenbildern, befanden sich eine ganze Anzahl beachtenswerter Arbeiten, etwa

KARL ZUCKSCHWERDT, GABERNDORF BEI WEIMAR
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU, BERLIN

DRAGONER-KASERNE, BERLIN, BELLE-ALLIANCESTRASSE

Kuapitsch, Burty, Cardoso, und andere. Ein Teil dieser Arbeiten ging nach Wien zu einer Expressionisten-ausstellung und von dort in den Berliner und Münchner Kunsthandel, weitere dreissig Bilder dieser Ausstellung fanden Aufnahme in der Mannheimer Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. Das Niveau der zweiten Ausstellung ist dadurch gekennzeichnet. —

Freilich wurden noch immer Stimmen laut, die den Wert der Berliner Juryfreien nicht anerkennen wollten, diese hofften wir mit einer dritten Ausstellung zu überzeugen. Aus einem Optimismus heraus, der uns von Anfang an getragen, wagten wir es für diese Ausstellung, das bekannte Ausstellungshaus am Kurfürstendamm zu mieten, in dem die Sezession so manchen Erfolg errungen. Zur Einsendung gelangten diesmal 675 Werke deutscher Künstler. Sei es nun, dass die Künstlerschaft durch die zweite Ausstellung ein grösseres Vertrauen zu den Veranstaltern gewonnen, oder dass infolge des günstigen Ausstellungslokales unter der strebenden Jugend eine grössere Ausstellungslust sich zeigte, die Einsendungen waren überraschend gut und der Kitsch hielt sich fast ganz fern. Von verschiedenen Seiten ist die Ausstellungsleitung verdächtigt worden, den Kitsch refüsiert zu haben, dies ist nicht der Fall; mit Ausnahme eines Bildes sind alle zur Ausstellung gelangt.

Infolge regelmässiger Beteiligung etlicher Mitglieder der neuen Sezession, erhält die Juryfreie bemerkenswerte Einsendungen von Malern, die dieser Gruppe mehr oder weniger nahe zu stehen scheinen; auffallend ist die geringe Einsendung von sogenannten malerischen Begabungen. Ob solche nicht vorhanden, oder ob diese die Juryfreie scheuen, war nicht festzustellen. Auf der dritten Ausstellung kommen in dieser Richtung als neue Leute in Betracht die Namen Deierling, Seeboldt, Domscheit, Zuckschwert, Kolde, Richter-Zehlendorf, Treumann, bereits bekannt von anderen Ausstellungen sind Beyer, Büttner, Oesterle, Gallhof. Waske hat nach verschiedene Wandlungen wie es scheint sich selbst gefunden. Bei einigen dieser Genannten ist besonders bemerkenswert die Absicht, über den Impressionismus hinweg zu kompositionellen Gestaltungen zukommen. Am stärksten tritt dies bei Jäckel in Erscheinung, der bemüht ist, grosse monumental empfundene Wandbilder zu schaffen; der ihm in Breslau versagte Erfolg, ist ihm hier

von dem Niveau, wie es der deutsche Künstlerbund pflegt. Insofern waren die Bemühungen des Veranstalters nicht ergebnislos gewesen, als hier zum ersten Male eine ganze Reihe neuer Talente ihre Arbeiten zeigen konnten. Es mögen hier genannt sein, Morgner, Bolz, Kainer, Dornbach, Rappaport, Oesterle, die Damen Gotzmann, Kusch, Kainer, S. Wolff und die Bildhauerin Lau und Scheel. Einige Mitglieder der Neuen Sezession, sowie von anderen Ausstellungen her bekannte Künstler unterstützten durch Beschickung den Versuch der Ausstellungsleitung, in Berlin Boden für eine Juryfreie zu gewinnen. Die Juryfreie sollte keine Ablagerung für refüsierte Bilder oder verstaubte Atelierschinken sein, sie wollte neuen Talenten, ganz gleich welcher Richtung die Möglichkeit geben, sich mit Arbeiten herauszuwagen an die Öffentlichkeit, es sollte ihnen ferner die Möglichkeit gegeben werden, die eigene Arbeit neben anderen Arbeiten zu sehen. Bereits auf der ersten Ausstellung ging man von dem Prinzip aus, gleichartiges zusammen zuhängen, dieses wurde vielleicht nicht zu unrecht als Juryren gedeutet, aber es war nicht angängig die Bilder nach Leistung oder alphabetisch zu hängen, eine derartig zusammengestellte Ausstellung wäre nur ein grosser Ulk geworden. In der zweiten Ausstellung im Kunsthaus Lepke, konnte schon ein Rückgang der Kitscheinsendungen konstatiert werden. Zu den bereits aufgeführten Künstlern kamen als neue, interessierende Maler hinzu, Bato, Heckendorf, Yakimov nebst Gattin, Waske, Michaelson, aus dem Hölzelkreis Kerkovius und Ebert. Noch bemerkenswerter war die Beteiligung einiger junger Österreicher und Polen, die in Deutschland zum erstenmal ausstellten. Von ihnen sei genannt der Bildhauer Nadelmann, die Maler Kars, Kiesling,

in schöner Weise zuteil geworden. Die Ausstellung zeigt eine grössere Anzahl Künstler auf ähnlichen oder gleichen Wegen; die Künstler, welche den Hölzelkreis bilden, die Stenner, Kinzinger, Kerkovius und andere experimentieren in impressionistischer oder altmeisterlicher Art, auch sie streben zum Wandbild, zur Komposition.

Auf graphischem Gebiete gilt das Gleiche von Kolde, Besteher, Jansen, Beindorf, wie denn die graphische Abteilung besonders viel neue Leute aufzuweisen hat. Die Klein, Richter, Morgner, Melzer, Bengen, erhalten Zuwachs durch Keller, Hass und andere. Diesem Streben zur Komposition zum Ausdruck verholfen zu haben, ist das Verdienst der dritten Juryfreien, sie hofft durch diese Ausstellung ein ständiger Faktor im Berliner Kunstleben geworden zu sein, eine Ergänzung der beiden grossen Berliner Ausstellungsgelegenheiten. Die Juryfreie will nicht die Kunstbegriffe verwirren, sie will aufklärend wirken, will nicht eine Zufluchtsstätte des Unvermögens sein, vielmehr ein Tummelplatz, für starke ernsthaft strebende Talente, deren künstlerische Persönlichkeit noch nicht so gefestigt ist, um Aufnahme in einem grossen Künstlerverband zu finden. Es ist zu hoffen, dass die beiden Veranstalter alljährlicher Berliner Juryausstellungen den Wert der Juryfreien erkennen und bereit sind in gemeinsamer friedlicher Arbeit mit ihr zur Konzentration des Berliner Kunstlebens beizutragen.

Georg Tappert.

EXERZIERHAUS, ALTE SCHÜTZENSTRASSE IN BERLIN

FRANKFURT A. M.

Der *Kunstverein* hat für den Monat Oktober eine zweiundzwanzig Nummern umfassende Ausstellung von Werken A. Feuerbachs veranstaltet. Darunter sind eine Reihe von Bildern, die man sehr selten nur in öffentlichen Ausstellungen sehen kann.

BERLIN

Mit der Durchführung der neuen Gesetze über die Friedensstärke sind die Bauämter der Heeresverwaltung vor grosse und ehrenvolle Bauaufgaben gestellt worden. Über den Umfang der erforderlichen Neubauten giebt der Etat der Wehrvorlage überraschende Auskunft: es werde, um dem gesteigerten Raumbedürfnis der Militärverwaltung zu genügen, neue Bauausführungen im Gesamtwert von rund zweihundertsiebzehn Millionen Mark notwendig sein. Aus dem Verfügungsrecht über so beträchtliche Summen des Nationalvermögens erwächst der Behörde jetzt die ernste Verpflichtung, dem nüchteren Schematismus ihrer Baugepflogenheit zu entsagen und sich wieder auf die ehrwürdigen Traditionen der architectura militaris zu besinnen, die im achtzehnten Jahrhundert noch ganz allgemein als die Vorschule jeder Baukunst gegolten hat. Diese grosse Überlieferung ist gerade in Berlin noch heute an einigen glänzenden Beispielen militärischer Nutzarchitektur aus der Zeit Friedrichs des Grossen zu erkennen. Das breitgelagerte Invalidenhaus, das sich mit einem weiträumig angelegten Ehrenhof gegen die Scharnhorststrasse öffnet, und die stattliche Kaserne des zweiten Garderegiments in der Friedrichstrasse, die mit ihrem feingegliederten Mittelbau als wirkungsvoller point de vue der Karlsstrasse entwickelt ist, zeigen deutlich die künstlerischen Mittel dieser ins Monumentale gesteigerten Zweckarchitektur. Die Klarheit der Baumassen, die sichere Beherrschung des Details, der Klangwert der Proportionen und die Strenge des Ausdrucks bestimmen die wahrhaft heroische Wirkung dieser schlichten Gebäude. Die Ökonomie der Mittel ist bewundernswert; das ornamentale Beiwerk fehlt fast ganz oder es ist auf einzelne dominierende Punkte konzentriert, wo dann durch Kontrastwirkung seine Leuchtkraft erhöht wird, so bei dem reich gegliederten Giebel der Kaserne in der Friedrichstrasse, den Boumann in die Mitte einer im übrigen ganz schlichten, nur durch den gleichmässigen Rhythmus der Fensterausschnitte belebten Fassade gesetzt hat. Den Grad monumentaler Würde, den diese nur auf die Erfüllung eines Zweckgedankens gerichtete Baukunst zu erreichen fähig ist, hat am schönsten Schinkel in seinem Entwurf für den Bau der Militärarrestanstalt in der Lindenstrasse gezeigt. Die wuchtig gegliederte Front dieses schlichten Backsteinhauses, das, ebenso wie die Bauakademie, der modernen Bauempfindung sehr nahe steht, gehört zu den ursprünglichsten Schöpfungen dieses grossen Architekten. Unter der Nachwirkung der Schinkelschen Bautradition hat sich der preussische

Kasernenbau noch bis in die siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts auf einer gewissen Höhe zu halten vermocht. Noch in jenen zinnengekrönten Mannschaftsgebäuden im Windsorstil, mit burgenähnlichen Turmbauten auf den Essen, wofür die jetzt dem Abbruch geweihte Dragoner-Kaserne in der Belle-Alliancestrasse als charakteristisches Beispiel dienen kann, findet man die strenge martialische Haltung der Militärbaukunst. Wenn es gelänge, etwas von der anschaulichen Kraft dieser Ausdrucksform wieder lebendig zu machen und den grossen Bauplänen der Heeresverwaltung nutzbar werden zu lassen, so könnten die neuen Militärbauten werden, was sie sein sollten: künstlerische Zeugen einer edlen Baugesinnung!

W. C. Behrendt.

DRESDEN

Die officiellen Ausstellungen dieses Sommers sind recht belanglos. Ausser des Juryfreien fand eine grosse Aquarellausstellung statt, im Gebäude des *Kunstvereins* auf der Brühlschen Terrasse. Das Resultat der Veranstaltung ist in künstlerischer Hinsicht verstimmend. Von rund tausend Nummern sind keine dreissig interessant, das meiste ist auch technisch unzulänglich, immer und immer wieder fragt man sich vor einem Bilde, ob es auch wirklich ein Aquarell sei – die meisten sehen aus wie eigens für diesen Ausstellungszweck mit Wasserfarben angefertigte Imitationen von Ölbildern. Dass man, wenn man ein weisses Stück Papier vor sich hat, dieses Weiss nun auch in der Behandlung zur Geltung bringen kann, dass es, im Aquarell, als Lichtträger von unschätzbarer Bedeutung sein kann, diesen primitiven Grundsatz haben von den Ausstellern die wenigsten begriffen. Allerdings sind die Künstler sehr schlecht ausgesucht worden. Wenn in einer solchen Veranstaltung ein Meister des Aquarells wie Slevogt so gut wie vollständig fehlt, wenn Signac und Rodin totgehängt werden, wenn die ganze Anordnung so ist, dass man vor deutschen Aquarellen überhaupt keine Freude empfindet, ausser bei der rühmlichen Ausnahme von Robert Sterl, dann muss man doch fragen, weshalb eine Stadt wie Dresden zu solchen Ausflüchten, wie Ausstellungen nach technischen Gesichtspunkten, greift, ob sie denn ihren Bürgern und ihren Freunden einen ganzen Sommer lang wirklich nichts Besseres vorzusetzen hat, als dies. Aquarell oder Öl, das ist doch so gleichgültig, wenns nur Kunst wäre!

Zwischenhinein fanden in den Kunsthandlungen hie und da erfreulichere Ereignisse statt. Im Mai zeigte *E. Richter* (Holst) eine schöne Kollektion von Slevogtscher Graphik, sehr viel Neues und Unbekanntes dabei; auch Handzeichnungen, wie die beiden ersten Aquarellentwürfe zu dem Bilde der Dresdner Galerie, „Der Ritter und die Frauen", und die prächtigen Aquarelle mit Raubtieren aus dem Frankfurter Zoologischen Garten; ferner unveröffentlichte Entwürfe zum „Ali Baba" in Zeichnungen und Aquarellen, sowie einige der Studien zum „Lederstrumpf". – Von den Ausstellungen bei *Arnold* (Gutbier) machte den stärksten Eindruck eine grosse Kollektion von Graphik von Edvard Munch, im August. Das Thema ist ja aktuell, man entdeckt in ihm einen der heimlichen, nicht immer offen anerkannten Väter jener Bewegung, die man mit dem Namen Expressionismus bezeichnet hat. Die starke psychologische Kraft seiner Kunst und die manchmal sehr hohen graphischen Schönheiten einzelner Blätter kamen in dieser grossen gewählten Ausstellung gut zur Geltung. Wenn irgend etwas Anklang fand, so waren es die Porträte, von den Radierungen das Bildnis einer alten Dame (Schiefler 53) von den Lithographien besonders der mächtige Kopf van de Veldes. Auch eine Neuerscheinung lernte man kennen, eine in sieben Farben gedruckte Lithographie zweier Mädchenköpfe.

Gleichzeitig mit den Munchs gab eine Kollektion von Gemälden Hans Thomas einen Überblick über dessen neueres Schaffen. Der Verfall ist betrübend. Nicht nur als Handwerk schlecht — das ist seine Kunst schon lange – sondern auch in der Konzeption von einer Schwäche, dass man erschrickt. Das hatte man denn doch nicht erwartet. Unglücklicherweise sind auch die wenigen Arbeiten aus früher Zeit, die der Serie eingefügt sind, sehr minderwertig, zwei Brustbilder von 1876, ein im Äusseren an Courbet gemahnender Mädchenkopf zum Beispiel, der in allem, was nicht Courbet ist, kleinlich und matt wirkt.

Im September sah man in derselben Kunsthandlung eine schöne Ausstellung von etwa einem halben Hundert Maréeszeichnungen aus den verschiedensten Epochen seines Schaffens. Da zwischen den Zeichnungen (nach dem ausgezeichneten Katalog von Meier-Graefe geordnet) jedesmal eine Abbildung des betreffenden Gemäldes hing, zu dem die Studien und Entwürfe gedient haben, so konnte auch der Laie sich leicht in den geistigen Entstehungsprozess Marées'scher Werke vertiefen. Es ist immer von neuem wieder erstaunlich, wie reich dieser Künstler an Vorstellung ist, wie ihm immer neue formale Lösungen eines Problems einfallen, wie sich immer eines aus dem anderen ergiebt und wie, in glücklichen Zeiten, die Beziehungen zwischen seelisch ausdrucksvollen und formal entscheidenden Zusammenhängen in einem unauflöslichen Band verflochten sind. Auch rein als Graphik betrachtet gab diese Ausstellung grosse Genüsse. Aber die Sicherheit, mit der Marées eine Komposition hinschreibt, mit der er, auch wenn es sich um Andeutungen handelt, wie ein antiker Bildhauer das Wesentliche sagt, ohne irgendwie klassizistisch zu sein – wie er einem sitzenden Akt oder einem Pferd den Hauch der antiken Luft mit auf den Weg giebt, das ist selbst in diesen einfachen Werkzeichnungen zwingend. Universelle Künstler sind immer universell, sie geben immer, wenn auch in nuce, ein Ganzes. – Eigenartig ist es, Marées'sche Naturstudien eingehend zu betrachten,

seine Akte. Sie sind als Zeichnung genau das, was bei ihm im Haushalt des Schaffens das Modell war — sehr wichtig, sehr nötig, um sich Rechenschaft zu geben, nebenbei oft sehr schön gemacht, aber auch in ihnen ist das, was dahinter sitzt, das Wichtigste: es ist der Geist, der sich den Körper baut. Wenn in einer Zeichnung von Marées überzeugend herauskommt, wie der Organismus aufgebaut ist und wodurch der Zusammenhang der Teile beherrscht wird, dann genügt es; alles andere ist eine schöne Dreingabe. E. W.

PADERBORN

Die Werkstätten von Bernard Stadler in Paderborn haben sich von Anfang an gemüht, dem erneuerten Ideal der Qualitätsarbeit genug zu thun. Wie die Dresdener und die Münchner Werkstätten so strebten auch die Paderborner nach neuen Formen; sie haben nie kopiert, haben vielmehr stets versucht den Bedürfnissen und Empfindungen gut erzogener Gegenwartsmenschen einen Ausdruck zu gewinnen. Es sind Möbel für den deutschen Bürger; es lebt in ihnen ein wenig von dem Stillsein der alten Bischofsstadt. Max Heidrich, ein Tischler, ist der Entwerfende. Er kennt das Holz und die Werkzeuge. Die Stücke, in denen er am meisten Handwerker und möglichst wenig architektonische Individualität sein möchte, gelingen ihm am besten. Um ein Haus als Ganzes zu gestalten, vom Grundriss bis zum Sofakissen, dazu mangelt diesem vortrefflichen Praktiker (wie man auf der Leipziger Baufach-Ausstellung sehen konnte) die beflügelnde Phantasie. Er sollte dafür dankbar sein und sollte sich damit zufrieden geben, an der Erneuerung unserer Werktüchtigkeit ein redliches Teil mitzuhelfen. Seine Möbel sind wohlthuend, weil sie brauchbar und schweigsam sind. Im übrigen interessiert an den Stadlerschen Werkstätten das Prinzip, nach dem die Lehrlinge, ausgebildet werden. Es muss ein jeder dieser Knaben vom ersten Tage an ein Fertigmacher sein; mit dem simplen Werkzeugkasten wird angefangen, dann geht es hinauf bis zum kompliziertesten Stück. Jede Stunde soll das Verantwortlichkeitsgefühl für das fertige Ganze schärfen. Solche Pädagogik ist zu loben in einer Zeit unaufhaltsamer Spezialisierung. R. Br.

KASERNE DES ZWEITEN GARDEREGIMENTS, BERLIN, FRIEDRICHSTRASSE
PHOTOGRAPHIE: KÖNIGLICHE MESSBILDANSTALT, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Am 4. und 5. November wird in *Rudolf Lepkes Kunst-Auktionshaus* die ausgezeichnete Majolikensammlung Adolf von Beckeraths versteigert. O. von Falke hat dem gründlichen Katalog ein Vorwort geschrieben, dem wir zur Charakterisierung der Sammlung die folgenden Sätze entnehmen. Auch bilden wir einige Stücke der reichen und seltenen Sammlung ab.

„Schon vor Jahrzehnten, als die grosse Mehrzahl der Sammler und Museen von den italienischen Fayencen nur die reifen Malereien der Renaissance begehrte, hat Beckerath fast ausschliesslich die schlichteren Gefässe der Frühzeit aufgesucht und zusammengetragen. Während die Sammlung Spitzer, die als ein Musterbeispiel für den Sammlergeschmack ihrer Zeit gelten kann, unter ihre trefflich gewählten Majoliken nicht ein Stück der toskanischen Quattrocentogeschirre aufgenommen hatte, waren diese in der Sammlung von Beckerath bereits in stattlichen Reihen vereinigt. Seither ist der allgemeine Geschmack auf diesem Weg nachgefolgt, und allerseits ist man jetzt bereit, die starken dekorativen Eigenschaften der archaischen Majoliken, bis auf die wirklich primitiven Töpfereien des Trecentostils herab, vollauf zu würdigen.

Von der virtuosen Malweise und Glasurtechnik der reifen Renaissancemajoliken, von ihren satten Farben und figurenreichen Bildern sind die italienischen Fayencen des fünfzehnten Jahrhunderts noch weit entfernt; aber sie haben – ganz abgesehen von ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung — vor den glänzenden Werken der Hochblüte eine urwüchsige Kraft der Dekoration und Einheitlichkeit der Wirkung voraus. Vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts herwärts waren die Majoliken zum allergrössten Teil reines Schaugerät zum Schmuck der Kredenzen, Wände und Apotheken; ihre Dekoration, ob ornamental oder figürlich, beruht auf den Vorbildern der gleichzeitigen Malerei und des Kupferstiches; sie ist von aussen her in die Töpferei übertragen, ein Abglanz der hohen Kunst auch dort, wo keine unmittelbare Entlehnung fremder Motive vorliegt. Demgegenüber sind die Majoliken vor dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts vorwiegend noch wirkliches Gebrauchsgeschirr, oder wenn sie schon als Schaustücke dienten, was für viele Apothekergefässe und manche reicher ausgestatteten Schüsseln und Vasen zutreffen mag, so haben sie doch in ihren Formen und Zierweisen an den Traditionen des Gebrauchsgeschirrs festgehalten. Ihr Stil ist durchaus keramisch; ob die Ornamente spanischen, islamischen Einfluss verraten oder gotischer Abkunft sind, immer sind sie aus der Töpferwerkstatt hervorgegangen, und der Töpfer ist hier nicht nur der ausführende Maler, sondern auch der erfindende Schöpfer der Dekoration. Durch diese Einheitlichkeit und innere Geschlossenheit erweisen sich die Quattrocentomajoliken als echte Kinder des Mittelalters, dem die Arbeitsteilung zwischen Künstler und Werkmann im Handwerk noch fremd war. . . . . .

Als Ganzes bietet die Sammlung von Beckerath eine sehr instruktive Übersicht der vielgestaltigen Produktion des fünfzehnten Jahr-

KANNE. FLORENZ, ERSTE HÄLFTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.
AUKTION BECKERATH BEI RUD. LEPKE, BERLIN.

APOTHEKERTOPF. FLORENZ, ERSTE HÄLFTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VASE. FLORENZ, ERSTE HÄLFTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

AUKTION BECKERATH BEI RUD. LEPKE, BERLIN

hunderts, und daher wird der Katalog als zuverlässiges Verzeichnis der umfangreichsten Sammlung von Frühmajoliken, die bisher zur Versteigerung gekommen ist, in der Keramischen Literatur dauernden Wert behalten.“

LEIPZIG

Am 24. und 25. November wird bei P. H. Beyer & Sohn eine Sammlung von Radierungen, Lithographien, Holzschnitten und Zeichnungen moderner Künstler wie Boehle, Forain, Greiner, Israels, Leibl, Manet, Menzel, Méryou, Millet, Whistler, Zorn und anderen, versteigert. Es befindet sich dabei auch ein fast vollständiges Werk Max Klingers in Frühdrucken und Zustandsdrucken.

BERLIN

Aus dem Nachlass eines Wiener Sammlers versteigert die Firma *Rudolf Lepke* am 6. November eine Kollektion silberner Gefässe und Arbeiten der Kleinkunst aus den fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderten. Die Ausstellung ist vom 1.–3. November.

Am 11. November werden Gemälde des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts aus dem Nachlass von Geheimrat Demiani, Dresden, versteigert; am 18. November Gemälde moderner Meister; am 25. November die Porzellansammlung Hermann Isaacsohn, Berlin (Meissen, Frankenthal, Nymphenburg, Höchst und Wien); am 25. November und an den folgenden Tagen Antiquitäten, Möbel usw. aus dem Besitz des Kunsthändlers A. Salomon, Berlin, und eine Gläser- und Tassensammlung aus dem Besitze der Frau Müller-Hartung-Berlin; und Anfang Dezember eine Sammlung antiker Kleinkunst aus dem Besitz des Hofbildhauers Kuntzsch-Wernigerode. –

Bei *Gebrüder Heilbronn* werden am 4. und 5. November Gemälde alter Meister und Antiquitäten (Gläser, Fayencen, Stiche, Holz-, Stein- und Metallarbeiten usw.) versteigert.

Am 18. November werden bei *Max Perl* Handzeichnungen und Gemälde neuerer Meister versteigert, darunter Arbeiten von Corinth, Forain, Hodler, Israels, Leibl, Leistikow, Liebermann, Menzel, Rodin, Slevogt, Thoma, Trübner, Uhde und andere.

CHRONIK

DER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND KUNSTWISSENSCHAFT

Vom 6.–9. Oktober fand in Berlin der erste Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft statt, der der Initiative Max Dessoirs zu danken war. Der Kongress arbeitete in vier Abteilungen; es ist daher unmöglich vor dem Erscheinen des gedruckten Berichtes ein abschliessendes Urteil über seine Leistung abzugeben.

Gut mag es auf alle Fälle gewesen sein, dass sich so verschiedene wissenschaftliche und künstlerische Arbeiter zusammen fanden, die wegen ihrer Isoliertheit gerade ihr eigenes Arbeitsfeld kaum klar abgrenzen und fruchtbringend bestellen können. Wenn ich nach den Stichproben urteilen darf, die ich nehmen konnte, steht es mit der eigentlich philosophischen Ästhetik gar übel. M. Victor Basch, den man aus Paris verschrieben hatte, durfte in seinem Vortrage über die Objektivität des Schönen abgestandene und abgeschmackte Phrasen zum Besten geben, ohne auf ernstliche Empörung zu stossen. Ich will zugeben, dass diese Leistung in ihrer – Unbefangenheit allein stand; gleich der folgende Vortrag von Jonas Cohn zeigte die ernsthafteste deutsche Tradition, Gründlichkeit, Behutsamkeit. Aber dem Schicksal aller allgemeinen, philosophischen Ästhetik verfiel er darum um so mehr: dem nämlich, kantische Gedanken und nochmals kantische Gedanken zu drehen, zu wenden. Gibt es keine Ästhetik nach Kant? Dann muss die „Kritik der Urteilskraft“ kanonisiert werden, und die Ästhetik nimmt den bescheidenen Namen der Kunstwissenschaft an. Die Kunstwissenschaft, insofern sie an dem Kunstmaterial Bildungsgesetze aller Art aufzufinden sucht, hat ja einen reichen Stoff vor sich liegen; hier ist gewiss eher etwas zu leisten. Ich hörte zum Beispiel einen temperamentvollen Vortrag von Alfred Heuss (Leipzig), worin gezeigt wurde, wie Text und Melodie unserer Strophenlieder oft erst dann in ihrer künstlerischen Koincidenz sich offenbaren, wenn wir diejenige Strophe zu finden wissen, die in der Phantasie des Komponisten den musikalischen Funken schlug. Es ist sehr oft eben nicht die erste. Die ursprünglich komponierte Strophe zeigt erst die melodische Erfindung in ihrer künstlerischen Feinheit. Der Gedanke ist überzeugend und sehr fruchtbar. Ein interessantes Problem der Rhythmik (das Verhältnis des jambischen zum trochäischen Empfinden) behandelte Ohmann. Ich glaube in der Bearbeitung solcher Probleme liegt eine Aufgabe für die Kunstwissenschaft, und sie wird ihre Thätigkeit um so eher fruchtbar machen, je kleiner, je enger das Problem ist, das sie sich stellt. Während, wie Jean Paul sagt, „von den neueren tranzszendenten Ästhetikern der Philosoph nicht mehr als der Künstler, das heisst ein halbes Nichts, erbeutet“, ist von dem bescheidenen Aufstellen kleiner ästhetischer Aufgaben doch einiger Ertrag zu hoffen, wenn der Forscher den andern Fehler des Ästhetikers zu vermeiden weiss, „den Demant der Kunst als ein Aggregat von — Demantpulver zu erklären.“ Es ist ein gefährlicher Bezirk, in dem der Ästhetiker arbeitet, und er wird kaum der Gefahr entgehen, entweder als Künstler oder als Philosoph zum Dilettanten herabzusinken. Wie überzeugend klang es doch, als Friedrich Kayssler seine schönen Bekenntnisse über das Wesen der Schauspielkunst vorlas. Es gab da Worte aus der echten Sphäre der Kunst, Worte, die den Zugang dahin in zarter Weise anzudeuten und doch dem Unberufenen den Weg zu verhüllen schienen. Bei solchen Erlebnissen will der Zweifel an der Möglichkeit dieser ganzen ästhetischen Wissenschaftelei einen nicht loslassen. Der Anhauch des echten Künstlers bläst das meiste davon als Nebel in die Luft. Das meiste nur; denn die Frage: was ist das Gesetz der Kunst? bleibt. Wer wird sie lösen? „Die rechte Ästhetik wird von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu sein vermag, geschrieben werden; er wird eine angewandte für den Philosophen geben und eine angewandtere für

den Künstler. Eine Melodistik gibt der Ton- und Dichtkunst nur der Genius des Augenblicks; was der Ästhetiker dazu liefern kann, ist selber Melodie, nämlich dichterische Darstellung, welcher alsdann die verwandte zutönt. Alles Schöne kann nur wieder durch etwas Schönes sowohl bezeichnet werden, als erweckt." (Jean Paul). F. C.

DIE SAMMLUNG DE RIDDER

Die bekannte Sammlung de Ridder, die im wesentlichen eine schöne und qualitätsvolle Sammlung alter Holländer war, der Wilhelm Bode einen Katalog geschrieben hat und die nach dem Tode des Besitzers als Leihgabe an das Städelsche Institut gekommen war, ist durch den Pariser Kunsthändler Kleinberger als Ganzes, wie es heisst für mehr als acht Millionen Mark, nach Amerika verkauft worden. Für Deutschland und speziell für Frankfurt a. M. ist es ein herber Verlust und es nimmt Wunder, dass sich in dem reichen Frankfurt nicht Mittel gefunden haben, die Sammlung dem Museum zu erhalten und der amerikanischen Sucht, alten europäischen Kulturbesitz aufzukaufen, wirksam entgegenzutreten. Wir haben über die Sammlung de Ridder im X. Jahrgang, Seite 602 u. ff. einen ausführlichen, von Abbildungen begleiteten Aufsatz veröffentlicht, aus dem die Leser alles Wissenswerte über den Bestand und den Wert der für Deutschland nun leider verlorenen Sammlung erfahren können.

EINE STÄDTISCHE GALERIE

Durch die Presse ging letzthin eine Nachricht, wonach die Kunstdeputation des Berliner Magistrats beschlossen hat, der Errichtung einer städtischen Galerie nunmehr praktisch näherzutreten. Es soll die Absicht sein, diese Galerie zusammen mit dem Neubau der Stadtbibliothek nach Entwürfen Ludwig Hoffmanns auf dem Platz des ehemaligen Inselspeichers zu errichten und darin dann die auf den grossen Kunstausstellungen und auf den Sezessionsausstellungen bereits erworbenen Werken unterzubringen.

Für eine städtische Galerie sind wir an dieser Stelle seit Jahren eingetreten, so dass wir mit einigem Recht den jetzigen Entschluss auf unserer Propaganda zurückführen dürfen. Um so deutlicher möchten wir darum in diesem Stadium aber auch die Erwartung aussprechen, dass die städtische Galerie die Bewegungsfreiheit, die sie – im Vergleich mit der Nationalgalerie etwa – hat, auszunutzen wissen wird und dass sie auf alle bourgeoismässigen Kompromisse verzichtet. Die Ankäufe, von denen man bisher gehört hat, sind jedenfalls ganz unzulänglich. Vor allem wird die Galerie darauf zu achten haben, dass die Berlinische Kunst, nicht nur die alte, sondern auch die neue, der Sammlung das Gesicht zu geben hat. Der zukünftige Leiter, wer es auch sei, möge von Lichtwark lernen, er sei ein Lokalpatriot grossen Stils, der das Ganze der modernen Kunst kennt, dessen Urteil unbeirrbar ist und der Diplomat genug ist, manchen noch vergrabenen Staatsbesitz zu einem öffentlichen Stadtbesitz zu machen.

DIE WERSTATT DER KUNST UND DIE A. D. K. G.

Der Maler Franz Schmid-Breitenbach hat uns mit Bezug auf die Erklärung von Fritz Hellwag im Oktoberheft eine längere Erwiderung übersandt, die im wesentlichen darauf hinausläuft, er verwahre sich dagegen, dass Stellen aus Briefen, die er nicht offiziell, sondern im Vertrauen auf das Redaktionsgeheimnis persönlich an Herrn Hellwag geschrieben habe, ohne seine Erlaubnis veröffentlicht und durch Auslassung von Zwischensätzen entstellt worden seien. Fritz Hellwag antwortet hierauf und auf andere Angriffe, die er wegen seiner Erklärung in der Presse erfahren hat, mit dem folgenden Schlusswort. D. Red.

*

Meine Erklärung in der vorigen Nummer hat den Hauptausschuss der A. D. K. G. veranlasst, in den Tageszeitungen und in Heft 3 der „Werkstatt der Kunst" Entgegnungen zu veröffentlichen, die aber hauptsächlich versuchen, den Streit in unschöner Form auf das persönliche Gebiet hinüberzuspielen, und darum eine Erwiderung an dieser Stelle nicht wert sind. Es ist zum Beispiel unwahr, dass ich aus vertraulichen und privaten Briefen citiert hätte. Keiner der Briefe, aus denen ich citierte, war vertraulich. Alle trugen den amtlichen Aufdruck: „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft. Der Hauptausschuss."

Nur einen Punkt: den nach meiner Behauptung aus egoistischen Motiven durch die A. D. K. G. verhinderten Beitritt des „Deutschen Künstlerbundes" zur „Werkstatt der Kunst" und die damit beabsichtigt gewesene wirtschaftliche Einigkeit der deutschen Künstlerschaft, glaubt der Hauptausschuss der A. D. K. G. sachlich berichtigen und als harmlos darstellen zu können.

Der Hauptausschuss sagt, dass es sich nur darum gehandelt habe, einige der A. D. K. G. liegenbleibende Exemplare für den „Deutschen Künstlerbund" zu verwenden, und dass dieser Vorschlag vom Verlag ausgegangen wäre. In Wirklichkeit verlangte aber die A. D. K. G. dass der gesamte, durch das Pauschalabonnement des „Deutschen Künstlerbundes" eingehende Betrag ihr, der A. D. K. G., zufliessen sollte. Dies nannte ich einen „Kuhhandel" und darf wohl dabei bleiben. Es ist selbstverständlich, dass ein so selbstmörderischer Vorschlag nicht vom Verlag ausgegangen ist. Ich versage es mir, bezügliche Briefe des Verlages, die mir abschriftlich vorliegen, zu veröffentlichen.

Fritz Hellwag

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Orlando und Angelika, ein Puppenspiel in zehn Akten. Frei nach der Überlieferung der Neapler Marionetten von Jul. Meier-Graefe. Mit Farbenlithographien von Erich Klossowski. 1912. Paul Cassirer Verlag, Berlin.

Diese freie Nachdichtung der Neapler Marionettenspiele von Meier-Graefe ist ein feiner literarischer Scherz, mit Geist, Geschicklichkeit, aber auch mit allzuflüchtiger Bravour durchgeführt. Es hat den Anschein, als wäre dieses Puppenspiel nur gedichtet, um dem malenden Freunde einen anregenden Illustrationstext zu schaffen, als ginge die Idee der Arbeit von dem Maler aus. Dass Meier-Graefe die nicht von innen kommende Gelegenheit dann benutzt hat, seinen Puppen aus der Ritterzeit auch manches ironische Wort über die Gegenwart in den Mund zu legen, dass er in heiterer Weise seinen Launen die Zügel hat schiessen lassen, versteht sich bei der lebendigen Beweglichkeit dieses Schriftstellers von selbst. Doch hätte er mehr noch thun können. Er hätte ein poetisches Kunstwerk schaffen können von eigentümlichem Wert, wenn er in das artistische Spiel einen tieferen Sinn gelegt, wenn er ihm eine strengere, eine bei aller episch-lyrischen Grazie dramatische Form gefunden hätte. Meier-Graefe hat wieder einmal mit Scharfsinn und Einsicht eine seltene Gelegenheit, eine originelle Form entdeckt und hat sie dann nicht so genutzt, wie sie hätten genutzt werden können.

Die vielen, zum Teil farbigen Lithographien Klossowskis sind Produkte eines Talents, das vor allem auf Kunsteinsicht und lebendigem Geschmack gegründet ist. Klossowski hat es meisterhaft zu kaschieren verstanden, was er alles nicht kann. Seine zarten, rokokozierlichen und geistvoll skizzierenden Lithographien kommen sehr deutlich von dem gefällig impressionistischen Illustrationsstil Bonnards her. Doch weisen sie auch auf Slevogts Illustrationen. Mit grossem Geschick ist das Marionettenhafte betont und benutzt; es wird ein Mittelding von Puppenspiel und Leben, von Theater und Wahrheit, von grotesker Steifheit, toter Unbeholfenheit und charakteristischer Beweglichkeit gegeben, das oft von feinem Reiz ist. Die Schwierigkeiten der Darstellung sind im allgemeinen aber mehr mit künstlerischem Feingefühl und mit Phantasie umgangen als überwunden. Was am meisten imponiert, ist der zarte und bewusste Geschmack Klossowskis. Immer weiss er mit seinem kultivierten ornamentalen Esprit die Situation zu retten; er versteht darüber hinwegzutäuschen, dass er ein Skizzist mehr aus Not, denn aus freier Wahl ist. Wie viel allein mit Geist, Einsicht und Erfahrung künstlerisch gethan werden kann, dafür sind seine Illustrationen vortreffliche Beispiele. Da der Lithographien aber sehr viele sind, und da der Geschmack nicht schöpferisch variieren kann, macht sich auch eine gewisse Eintönigkeit bemerbar. Es bleibt das ganze Unternehmen von Klossowski und Meier-Graefe etwas künstlich, wie man es auch ansieht; doch lässt man sich solche Künstlichkeiten immerhin gern gefallen, da sie für die Denkart unserer Zeit und für den Charakter der modernen Artistik ausserordentlich bezeichnend sind. Der Druck und die Ausstattung dieses in kleiner Auflage repräsentativ hergestellten Puppenspielbuches sind sehr gut.

Tiere, 32 Malereien von Bruno Liljefors. Mit Text von Franz Servaes. Albert Bonnier, Verlag. Stockholm und Bruno Cassirer, Berlin. Preis gebunden 20 M.

Was die Bilder Liljefors' problematisch oder künstlerisch angreifbar macht, das macht sie auf der andern Seite zu guten Objekten für ein Bilderbuch. Es zeigte sich, dass die Vorzüge der Tierdarstellungen des Schweden illustrativer Natur sind, dass sie in der sachlichen Schilderung liegen, in dem jägerhaft Gesehenen, in einer schlagenden Darstellung der Situationen. So kritisch man sein muss, wenn man vor den Bildern steht, so rückhaltlos kann man dieses Bilderbuch, in dem die Gemälde farbig reproduziert worden sind, seinen Kindern in die Hand geben. Zum poetisch erhöhenden Anschauungsunterricht sind die Arbeiten vorzüglich geeignet, weil die Natur und das Tier genau und mit einem starken Sinn für Stimmung und für das empirisch Wesentliche beobachtet sind. Sogar das Photographische, das in vielen der Bilder ist — sehr stark, zum Beispiel, in den Blättern „Balzendes Auerwild“ oder „Schwäne“ — schadet dem Bilderbuchcharakter nicht. Zudem eignet sich die fast aquarellartig dünne Malweise Liljefors' besser zur farbigen Reproduktion als es sonst bei Ölmalereien der Fall ist. Ein Blatt wie die „Schwäne“ ist als Kunstwerk kaum zu betrachten, es ist wie eine farbige Kunstphotographie; den Kindern aber wird es zweifellos zum Träger ihres Vorstellungslebens und Naturgefühls. Denn Kinder sehen noch empirisch, das heisst unpersönlich. Darum sehen sie auch alle gleichartig. Der dramatisch zugespitzte Kampf ums Dasein in dem Seeadlerblatt ist ebenfalls im besten Sinne bilderbuchmässig; und ebenso ist es die farbige, die oft fast böcklinartige und doch immer auch naturwissenschaftliche Romantik in vielen anderen Blättern. Alles in allem: man kann sich für die „reifere Jugend“ kaum ein anregenderes und willkommeneres Tierbilderbuch denken und auch Jäger und naive Naturfreunde werden auf ihre Rechnung kommen. Dem Kunstfreund aber hat der Verleger mit seiner guten Buchidee geholfen, das kritische Aber den Bildern des Schweden gegenüber zu rechtfertigen.

Das Luxembourg-Museum. Gemälde von Léonce Bénédite, Konservator des Luxembourg-Museums. Mit 389 Abbildungen. Paris, Henri Laurens Verlag. 1913.

Man nimmt den Katalog mit starkem Interesse zur Hand, weil Frankreich so unendlich arm ist an guten Galeriekatalogen. Aber man wird in einigen wesentlichen Punkten enttäuscht. Es ist eine Direktorialarbeit, und ist doch auch kein unpersönlicher offizieller Katalog. Es ist jedenfalls nicht das, was dem Besucher des Luxembourg-Museums am meisten not thut: ein kritischer Führer. Das Buch enthält eine kurze Geschichte der Sammlung, die rein berichtend, nicht urteilend ist, ein Verzeichnis der Gemälde und ein paar hundert mässig reproduzierte Bilder. Aus der Geschichte erfährt man, dass das Luxembourg-Museum lange Zeit benutzt worden ist, als sei es ein Filter für das Louvre und dass fast alle die Meisterbilder der französischen Klassiker des neunzehnten Jahrhunderts, die sich jetzt im Louvre befinden, in den sechziger und siebenziger Jahren einmal im Luxembourg-Museum gehangen haben. Aus dem Register erfährt man, dass das Pariser Museum der Lebenden heute aber keineswegs mehr diese schöne Mission hat, dass man es in keiner Weise mehr eine nationale Galerie nennen oder mit unserer Nationalgalerie, wie sie unter Tschudis Leitung geworden ist, vergleichen kann und dass der Bestand an guter moderner Kunst kläglich wäre, wenn das Vermächtnis Caillebottes nicht eine Anzahl vorzüglicher Impressionistenbilder ins Luxembourg-Museum gebracht hätte (zwei Bilder von Cézanne, zwei von Manet, acht von Monet, sieben von Pissarro, sieben von Renoir, sechs von Sisley). Die Abbildungen bestätigen endlich dem, der es nicht schon weiss, dass in dieser vielgenannten Pariser Galerie die Kritiklosigkeit regiert, der Akademismus und der Publikumsgeschmack. Programmlos sind auch die Bilder des Auslands gesammelt worden. Von Deutschen sind, neben Liebermann, Uhde, Knaus und Kühl so gleichgültige Künstler wie Hans von Bartels und Felix Borchardt vertreten; und in den amerikanischen, belgischen, spanischen, italienischen, schweizerischen, skandinavischen und niederländischen Abteilungen dominieren durchaus die Modemaler. Es geht aus dem Katalog deutlich hervor, dass das Luxembourg-Museum nichts so sehr braucht wie einen Direktor vom Wuchs Hugo von Tschudis, wenn es wieder seiner Mission gerecht werden will, die darin besteht, „seine Objekte beständig zu erneuern, indem ein Teil der Werke, durchschnittlich zehn Jahre nach dem Tode der Künstler, dem Louvre eingereiht werden." Es wird nötig sein, kritischer vorzugehen, nicht jedes Geschenk unbesehen fast anzunehmen und weniger auf die Quantität zu sehen (es sind 805 Bilder als Bestand angegeben) als auf die Qualität. Der Katalog beweist, dass die Museumspolitik in einer Republik noch mehr abhängig ist von unsachlichen Rücksichten als in einer Monarchie. Er macht, dass der Deutsche mit erhöhtem Selbstgefühl auf seine Nationalgalerie blickt, trotz allem, was auch dort noch zu thun bleibt.

Feuerbach. Des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen. Herausgegeben von Herm. Uhde-Bernays. 23. Band der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. 1913.

Unter den Bänden der „Klassiker der Kunst", die immer mehr zu wertvollen Orientierungsbüchern werden, heisst man diesen Band besonders willkommen, weil er einen nahezu endgültigen Überblick des Lebenswerkes Feuerbachs ermöglicht. Der Verlag hat die nicht leichte Arbeit, die Werke Feuerbachs zu katalogisieren in die rechten Hände gelegt, indem er Uhde-Bernays damit betraute, weil dieser das Material wie kein anderer kennt und weil er in seiner intimen Beschäftigung mit Feuerbach gelernt hat, seinen Künstler zu lieben und doch auch objektiv ihm gegenüber zu sein. Ein geistreiches Zeugnis für die Freiheit, womit Uhde-Bernays die Arbeit angefasst hat, ist der Umstand, dass er dem Bande als Titelbild eine Porträtzeichnung Coutures vorangestellt hat, die der französische Meister nach seinem Schüler im Jahre 1853 angefertigt hat und die gewissermassen symbolisch andeutet, dass Feuerbach den Einfluss Coutures niemals in seinem Leben wieder ganz los geworden ist. Es fällt auch in dem Text des Vorworts wohlthätig auf, dass der Verfasser nirgend dem „furor biographicus" verfallen ist. Dass er daran recht gethan hat, beweisen die Abbildungen. Der Eindruck ist beim Durchblättern keineswegs so stark wie man erwartet hatte; im Gegenteil, es überwiegt das Konventionelle so sehr, dass man Feuerbach gegenüber zu immer neuen Einschränkungen gezwungen wird. Feuerbach gewinnt nicht durch diese Publikation; aber es wird ihm dadurch genauer als bisher die Stellung angewiesen, die er in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts einnimmt. Die Ausstattung des Bandes weist alle Vorzüge und Schwächen auf, die die „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben" charakterisieren.

Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker von Dr. Wilhelm Hausenstein. Mit mehr als siebenhundert Abbildungen. München 1913. R. Piper & Co. Verlag.

Es werden in unserer Zeit merkwürdige Bücher gemacht! Gemacht! denn es ist eine Art von Fabrikation geworden und es giebt nur sehr wenige Schriftsteller die sich dieser Industrialisierung, deren Wahrzeichen die Überproduktion ist, entziehen können, die nur das schreiben, wozu sie inneren Drang und Zwang verspüren. Das vorliegende Buch ist ein Muster dafür, wie ein Buch aus einem Verlagsplan entsteht, wie ein Buch „gemacht" wird. Das soll nicht von vornherein ein absprechendes Urteil sein. Es ist sogar erstaunlich und ebenfalls charakteristisch für unsere Zeit, wie gut in der Regel solche Bücher, die Verleger und Autor sich mühsam ausdenken, gelingen, wie viel Fleiss, Wissen, Ge-

schicklichkeit und Gründlichkeit seitens des Verfassers und wieviel Kapital, Unternehmungsmut und Optimismus seitens des Verlags oft aufgewandt werden. Auf das Buch, das W. Hausenstein im Verlage R. Piper erscheinen lässt, passt das alles in hohem Masse. Es ist ein Band von fast siebenhundert Seiten, mit mehr als siebenhundert Abbildungen und mit einem so ausführlichen Text, dass mehr Zeit, als der Heutige sie aufbringt, dazu gehört, ihn zu lesen. Es scheint dieses Werk folgendermassen entstanden zu sein. Der Verleger hat gegrübelt: wie kann man ein interessantes Buch machen, das Erfolg hat – und zugleich vorhandenes Klischeematerial benutzen? Er hat, wie es sich gehört, wenn nach dem Markterfolg ausgeblickt wird, vom Stoff aus gedacht und ihm ist der Titel „Der nackte Mensch in der Kunst" eingefallen. Wie ihm vorher schon der Titel „Das Tier in der Kunst" eingefallen war. Er hat den kenntnisreichen W. Hausenstein sodann gefragt, ob er den Text schreiben möchte und dieser hat, als er ja sagte (vielleicht stammt die Buchidee aber auch von ihm) mit aller Kraft versucht, das Thema bedeutend zu erfassen, es zu vertiefen und „Weltanschauung" hineinzulegen. Aber es waren zu viele Seiten zu füllen (bei 700 Abbildungen); darum hat der Verfasser zu dem Mittel gegriffen, ausserordentlich viele alte und neue Künstler und Schriftsteller mit persönlichen Aussprüchen, Brief- oder Buchstellen zu zitieren. So ist eine Sammlung von Sentenzen, biographischen Notizen und Anekdoten entstanden, worin jedermann beim Aufschlagen etwas Interessantes findet und daneben langatmige Ausführungen von Hausenstein, die sehr tiefgründig klingen, die aber doch nicht zu fesseln vermögen. Man spürt deutlich den Versuch zu straffer Ordnung; doch hat sich der Versuch als unausführbar erwiesen. Es kommt vor, dass den Text begleitende und erläuternde Bilder von Habermann, Gauguin, Maillol, Rubens und Corinth hart neben Bildwerken griechischer, ägyptischer und peruanischer Herkunft stehen, so dass die Stillosigkeit des Anblicks nicht peinlicher sein könnte. Es ist oft wie in einem Konversationslexikon, wo es nach dem Zufall der alphabetischen Ordnung geht. Eigentlich ist es schade, dass so viel Kenntnisse, wie Hausenstein sie beweist, dass ein solcher Aufwand an Mühe und Kosten an ein Werk verschwendet werden, das im Ganzen wohl interessant, ja stellenweise fesselnd, aber doch unerfreulich und eigentlich unnötig wirkt. Man lernt aus dem Buch schliesslich nur, was man schon wusste: dass der nackte Mensch stets und überall irgendwie Gegenstand der Kunst gewesen ist und dass sich aus dem Wie und Wo des Nackten verschiedenartige Schlüsse soziologischer und kultureller Natur ziehen lassen. Die 700 Reproduktionen geben ein reiches Bilderbuch; doch dafür ist dann der Text wieder zu schwer und zu schade. Wie mans auch ansieht: es bleibt ein seltsames, unbefriedigendes Unternehmen. Das Wissenschaftliche darin ist nicht wissenschaftlich genug, das Künstlerische nicht künstlerisch genug, das Populäre nicht populär genug, das von selbst sich einstellende Erotische nicht erotisch genug, das Vornehme, das in der Wahl eines zum Teil sehr edlen Bildermaterials liegt, nicht exklusiv genug, und das Summarische der Ausführung ist schliesslich nicht kitschig genug, um zu einem Sensationserfolg Anlass zu geben.

Peter Behrens von Dr. Fritz Hoeber. I. Bd. der „Modernen Architekten", herausgegeben von Dr. Fritz Hoeber. Georg Müller & Eugen Rentsch, München.

Auch dieses ist ein wunderliches Buch. Oder vielmehr „Werk"; denn eine solche Bezeichnung kann dieser starke Band grossen Formates, der zweihundert Abbildungen enthält und in dem eine ausserordentliche Arbeitssumme niedergelegt ist, beanspruchen. Unsere Zeit erst hat biographische Prachtwerke dieser Art entstehen lassen. Peter Behrens ist fünfundvierzig Jahre alt, er baut noch nicht seit fünfzehn Jahren, die Meinungen über den Wert seiner Architekturen sind noch geteilt und es ist noch nicht abzusehen, wie sich der Künstler weiter entwickeln wird – und schon schreibt ein leidenschaftlicher Bewunderer ihm und seinem „Lebenswerk" eine Biographie. Das Natürliche ist, dass sich die schreibenden Zeitgenossen mit dieser, der deutschen Baukunst wichtigen Persönlichkeit in Essais, in kurzen, das Prinzipielle suchenden Abhandlungen beschäftigen, dass sie sich schreibend über die merkwürdige Erscheinung, über ihr Verhältnis zur Zeit und dabei auch über sich selbst klar zu werden suchen. Fritz Hoeber ist jedoch ganz anders vorgegangen. Er behandelt Peter Behrens, als sei er ein alter Meister, den man schon objektiv werten könne, er ist an seine Aufgabe mit streng wissenschaftlicher Methode herangegangen. Wahrscheinlich nicht ohne ein nachsichtiges Lächeln für die Essaisten, die sich die Aufgabe so leicht machen. Hier offenbart sich nun der Grundfehler des Buches: Hoeber will etwas wissenschaftlich werten, das so noch gar nicht gewertet werden kann. Er ist so ernst, so gründlich, gewissenhaft und klug an die selbstgewählte Aufgabe herangegangen wie es nur möglich ist; da der Stoff aber eine andere Behandlungsweise verlangt, so erscheint sein Ernst wie Tendenz, seine Gründlickkeit wie nutzlose Abstraktion, seine Gewissenhaftigkeit wie Pedanterie und seine Klugheit in vielen Punkten lehrerhaft. Die Folge einer falschen Prämisse ist, dass Hoeber dem Lebenswerk von Behrens — soweit man davon überhaupt schon sprechen darf – nicht kritisch, nicht als ein lebendig Wollender gegenübertritt, sondern als ein peinlich genau Beschreibender. Er geht chronologisch von Werk zu Werk, wobei er zu entschiedenen Wertungen, ob etwas gut oder missglückt sei, nicht kommt. Ein Bild der Persönlichkeit und ihres Ringens mit der Zeit, ja, nur ein klares Bild der Behrensschen Kunst wird dem Leser dadurch nicht vermittelt. Wenn die Bilder fehlten, so

würde man mit dieser sehr gründlichen, mit dieser zu gründlichen Arbeit kaum etwas beginnen können. Hoeber hat auch selbst gefühlt, dass etwas nicht in Ordnung ist; sonst hätte er nicht überall an den Kapitelschlüssen Sentenzen und Aussprüche bekannter Männer eingestreut. Das Buch ist ganz als Einheit gedacht und wirkt doch fast aphoristisch. Es fehlt die innere Einheit, die Idee, die Darstellung einer eigenen Welt in dem erwählten Künstler. Darum ist das Einzelne so trocken, (Was Hoeber, zum Beispiel, über die Herkunft und Jugend von Behrens sagt, ist mehr als ärmlich.) Es ist ein Werk entstanden, woran wohl nur der Autor und der Künster, den ein kalter „furor biographicus" zum Objekt erwählt hat, reine Freude haben werden. Das ist aber sehr schade, weil in diesem Band, wie gesagt, eine grosse Arbeitssumme steckt, eine fast rührende Hingabe, ein leider unfruchtbar gebliebener Scharfsinn und ein sehr respektables Wissen. Es ist letzten Endes auch für Peter Behrens charakteristisch, dass sich in kürzeren Arbeiten die lebendigen Temperamente der Zeit oft mit ihm und seiner Architektur auseinandergesetzt haben, dass er zugleich aber auch der abstrakten, der fast blutlosen Gründlichkeit Hoebers zum Objekt geworden ist. In Hoebers Denken und Beschreiben ist im übertragenen Sinne viel von dem Stereometrischen der Behrensschen Kunst; mir scheint aber, ein Schriftsteller, der über diesen modernen Baumeister schreibt, sollte nicht dieses betonen, sondern im Gegenteil das natürlich Elementarische, das in den Industriebauten von Behrens, zum Beispiel, zum Ausdruck kommt. Ein Schrifsteller, der selbst von der Zeit etwas will, sollte nicht wissenschaftlich die Biographie eines Fünfundvierzigjährigen zu schreiben unternehmen, sondern sollte den Künstler, der von den Gefahren einer abstrakten Geistesrichtung fortgesetzt bedroht wird, mächtig anspornen, das Intuitive, das Lebendige, Menschliche und Elementare seiner seltenen Natur immer nachdrücklicher noch in seinen Bauten hervorzukehren.

Erlebnisse und Eindrücke 1870—1890 von Anton von Werner. Mit 342 Textillustrationen. Berlin 1913. Verlegt bei Ernst Siegfried Mittler & Sohn.

Anton von Werner beweist einmal mehr mit diesem sechshundert Seiten starken Band, der mit Lebenserinnerungen angefüllt ist, dass er eine energische, kluge und tüchtige Persönlichkeit mit allen Tugenden des self-made-man ist, dass er aber eine spezifische Künslernatur in keiner Weise genannt werden kann. Nicht weil die das Bild schmückenden Zeichnungen durchweg unkünstlerisch sind und weil die Reproduktionen der Bilder sich oft von Naturphotographien nicht unterscheiden lassen, sondern weil es aus dem Text deutlich wird, dass diesen langjährigen Akademiedirektor die Probleme der Kunst eigentlich nur nebenher interessieren, dass sein Interesse vielmehr bei ganz anderen Dingen ist. Es ist stellenweis erheiternd, wie wenig der Verfasser als Künstler empfindet, wie kühl professionistisch er von der Malerei und von seinen Arbeiten spricht und wie sehr alles, was er sagt und gethan hat, profan zweckvoll ist. Man denkt entfernt an des Weltreisenden Stanley Bücher. Mit derselben Emporkömmlingswonne wie dieser registriert Werner die Briefe, die er von Fürsten und berühmten Leuten im Laufe seines langen Lebens empfangen hat, berichtet er, was seine „hohen Gönner" gesagt haben, erzählt er von seinen Erfolgen, zeigt er Zufriedenheit mit sich selbst, mit Gott und der Welt und klebt er an äusserlichen Thatsachen. In dem ganzen Buch ist nicht ein einziges wirklich nachdenkliches Wort, nicht eine faustische Regung, kein Schrei künstlerischer Begeisterung oder ein Wort echter künstlerischer Ergriffenheit. Und doch ist es ein amüsantes und sogar lehrreiches Buch. Wenn man von vornherein nicht ein Künstlerbuch, nicht etwas bedeutend Persönliches erwartet, sondern sich mit dem begnügt, was der Verfasser zu bieten vermag, so kommt man auf seine Kosten. Denn Anton von Werner hat an hervorragender Stelle und im Mittelpunkt der Ereignisse eine bewegte Zeit der deutschen Geschichte durchlebt. Der trockene, poesielose, aber auch eigentlich phrasenlose Bericht interessiert von Seiten des Gegenständlichen (Werner schreibt genau so wie er zeichnet), wenn er vom deutsch-französischen Krieg erzählt und von der Entstehung des Proklamationsbildes, wenn vom alten Kaiser Wilhelm, von Bismarck und Moltke gesprochen wird und von fast allen wichtigen Ereignissen zwischen 1870 und 1890. Das alles könnte ebensogut in den Memoiren eines Staatsmanns oder eines Beamten stehen; durch die Fülle und die Gruppierung des Thatsächlichen erhält man aber ein recht gutes Bild des Berliner Lebens während einiger wichtiger Dezennien. Man wird darauf hingewiesen, dass in der neuen Reichshauptstadt eine Art von „blühendem" Kunstleben existierte, ohne dass, ausser Menzel, eigentlich ein einziger wahrer Künstler anwesend war. Die Akademiker waren in der Gründerzeit stillschweigend übereingekommen, sie hätten die Mission, etwas wie eine neudeutsche Renaissance zu bereiten; und mit erstaunlich kollegialer Einhelligkeit wurde diese Fiktion zwanzig Jahre lang aufrecht erhalten. Der Leser sieht in dem Buch die Maler und Bildhauer sich ganz kraftgenialisch geberden, wenn sie die Strassen zum Einzug der Truppen dekorieren, er sieht, wie der Mosaikfries an der Siegessäule zu einer grossen Affäre wird, wie Berlin zu seinen Denkmalen kommt, wie Werner und andere Künstler sich ihre Berliner Wohnungen einrichten und sich dabei ein wenig wie italienische „Malerfürsten" vorkommen, wie die Gesellschaft mit naiver Selbstgefälligkeit sich an sich selbst ergötzt, wie Ludwig Pietsch sein Reich der Kritik begründet, wie der alte Kaiser, Bismarck und andere Häupter über Kunst Bemerkungen machen, als handle es sich um Manufakturwaren, wie der Kron-

prinz Friedrich Wilhelm mit seiner englischen Gattin als ein liebenswürdiges Dilettantenpaar vergnügt in dem Strom der neuen Reichskultur umherschwimmen, wie viele bekannte Namen auftauchen und verschwinden, und wie dieses ganze Gewimmel über die Linden dahinwogt, bis der alte Kaiser stirbt und bald darauf auch Kaiser Friedrich. Anton von Werner hat Recht gehabt, mit dem Jahre 1890 zu schliessen. Er gehört seiner ganzen Art nach in die Zeit des ersten Kaisers. Er ist einer von den ehrenhaft nüchternen Männern, von den energischen, schwunglosen, aber sehr erfolgreichen Pflichtmenschen, denen die siebenziger und achtziger Jahre gehören. Insofern repräsentiert auch er eine bestimmte Zeit; und insofern malt sein Buch ungewollt nicht übel den Geist dieser Zeit. Das ist der Wert dieser Publikation. Wie denn Lebenserinnerungen irgendwie bemerkenswerter Leute ja immer interessant sind. Dass Werner bei seinem streitbaren Temperament nicht die Gelegenheit vorübergehen lässt, der modernen Kunst und modernen Künstlern Seitenhiebe zu versetzen, versteht sich von selbst. Man nimmt's ihm aber nicht übel, weil er so prachtvoll naiv in der Bekundung seiner männlichen Lebenstrivialität ist. Zum Beispiel, wenn er von seiner Hochzeit im Freien erzählt und davon sagt, es sei ein hübsches Motiv für einen Novellendichter gewesen — wenn er von einer allegorischen Figur des Siegesdenkmalfrieses bekennt, selbst nicht zu wissen, was sie bedeutet, und sich mit einer Inschrift hilft — wenn er mit rechter Malermeisterphantasie die Ausschmückung seines Hauses in der Potsdamerstrasse schildert — oder wenn er, der Künstler, von allen am Totenbette des alten Kaisers Anwesenden allein daran denkt, dass der Ehrenposten an der Thür des Sterbezimmers fehle. Der Titel des Buches müsste heissen: Erlebnisse und Eindrücke von dem einstigen Stubenmaler, dem späteren kommandierenden General des akademischen Garde du Corps, Anton von Werner, Exzellenz.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

F. W. Erdmannsdorff und seine Bauten. Von E. P. Riesenfeld. Mit 80 Abbildungen. Berlin 1913. Verlag Brnno Cassirer.

Nachtrag zu Hans W. Singers kritischem Verzeichnis der Radierungen von A. Ludwig Richter. Von Karl Budde. Leipzig, Georg Wiegand 1913.

La Richesse d'art de la Bohême. Lieferung 1–8. Directeur Z. Wirth. Editeurs Brockhaus & Pehrsson, Paris, Leipzig und London.

Goethes Italienische Reise. Mit Zeichnungen und Bildnissen Goethes. Wohlfeile Ausgabe. 2 Bände. Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Der Inkrustationsstil in Toscana. Inaugural-Dissertation von Adolf Behne.

Permoser-Studien. Von Hans Beschorner. Mit 7 Abbildungen. Dresden. Verlag der Wilhelm und Bertha v. Baensch-Stiftung.

Kunstunterricht an allgemeinen Bildungsanstalten. Von Adalbert Lehmann. Hannover, Helwingsche Verlagsbuchhandlung.

Mélanges sur l'Art français. M. Bongesco. Dorbon-Ainé, Paris.

Die Art, Behandlung und Wiederherstellung der Öl-, Tempera- und Freskogemälde von Ludwig Kainzbauer. Mit 32 Abbildungen. Wien und Leipzig. A. Hartlebens Verlag.

Geistiges und künstlerisches München in. Selbstbiographien. Herausgegeben von W. Bils. Max Kollers Verlag, München.

Alte Waffen. Von Erich Haenel. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Band 4. Berlin Richard Carl Schmid & Co. 1913.

Der sozial-wirtschaftliche Gedanke in der Kunst. Von Dr. Armin Osterrieth. Hannover 1913, Helwingsche Verlagsbuchhandlung.

Die Mode im 17. Jahrhundert. Von Max von Boehn. München 1913, F. Bruckmann A.-G.

Die Umgestaltung der Welt als Zweck des Lebens von Dr. Hans Janke. Verlag von Otto Janke, Berlin 1913.

Heinrich Heine: Der Rabbi von Bacharach. Illustriert von Kurt Tuch. Verlegt bei Morave & Scheffelt, Berlin 1913.

Pietro la Tock: L'elément sensuel dans l'art flamand. Locarno, 1913.

Jaenickes Handbuch der Aquarellmalerei. 7. Auflage. Neubearbeitet von Franz S. Meyer. 1913. Esslingen a. N. Paul Neff Verlag.

Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. 3. Auflage. Von Fr. Linke und Emil Adam. 1913. Esslingen a. N. Paul Neff Verlag.

Plastische Anatomie des Menschen, von L. Heupel-Singen. Stuttgart 1913. Verlag von Ferdinand Enke.

Die Baustile. Von Ed. Freiherr von Sacken. 17. Auflage. Vervollständigt von Jul. Zeitler. Leipzig 1913. Verlag J. J. Weber.

Leitfaden der Ornamentik. Von F. Kanitz. 7. Auflage. Neubearbeitet von Hans W. Singer. Ebenda.

Die Gründorfer. Geschichten von Bauersleuten, Tieren und Blumen, erzählt von Jul. Lerche. Illustriert von Fritz Lang. K. Thiemanns Verlag, Stuttgart.

ZWÖLFTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Fürstin Lichnowsky

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134 a

Fürstin Lichnowsky

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134 a

Frau Dr. P. . . . . . .

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Fia Wille

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Geh. Rat Kollmann

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

Gerhart Hauptmann

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

ALBRECHT DÜRER, LANDSCHAFT (KALCKREUTH)

IM BESITZ DES KGL. KUPFERSTICHKABINETS, BERLIN

Kunst und Künstler

DÜRERS LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN

VON

GUSTAV PAULI

Schon zu seinen Lebzeiten wurde Dürer jenes Weltruhmes teilhaftig, der keine Landesgrenzen kennt und den der Tod, der geringere Existenzen auslöscht, nur noch zu steigern vermag. Als er die Augen geschlossen hatte, wurde sein Genius von der allgemeinen Verehrung gleichsam unter die Gestirne versetzt, von deren Höhe er im Wandel der Zeiten eine geheimnisvolle Wirkung auf die Lebenden weiter übt. Nun gehört es aber zu den Eigentümlichkeiten solcher verklärter Existenzen, dass sie immer wieder die Blicke auf sich lenken, während doch gleichzeitig etwas an ihnen der eindringenden Betrachtung widerstrebt. Und zwar ist es gerade der blendende Glanz ihres Ruhmes, der eine solche Betrachtung, die selbstverständlich eine kritische sein muss, erschwert. Denn die Verehrung will ihren Helden durchaus vollkommen sehen, wozu es gehört, dass sie sein Charakterbild in traditionellen Zügen deutlich und dauernd ausgeprägt festhalten will. Inwieweit auch dieses Dauerbild der Phantasie sich thatsächlich wandelt, bleibt schon deswegen für gewöhnlich unbeachtet, weil es sich immer der Auffassung des jeweils lebenden Geschlechtes anbequemt. Ein Beispiel solches alles verklärenden Heroenkultes war noch die grosse Dürerbiographie Thausings, die nur in Einzelheiten, nicht aber in der Gesamtauffassung kritisch genannt werden darf. Erst Wölfflin hat das Problematische bei Dürer gefühlt und heute dünkt es uns offenkundig, vielleicht aus keinem anderen Grunde, als weil wir in unserer eigenen Zeit analoge Wahrnehmungen zu machen Gelegenheit hatten.

Das Problematische in Dürers Erscheinung hängt damit zusammen, dass er an der Grenzscheide zweier Weltalter steht, deren verschiedenes, ja gegensätzliches Wollen in seiner Brust einen Kampfplatz fand. Ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen Grünewald und Holbein, den grössesten neben ihm, wird dies verdeutlichen. Beide sind in sich geschlossene einheitliche und insofern unproblematische Naturen. Grünewald steht jenseits der Grenzscheide und Holbein diesseits. Grünewald bringt die mitteralterlich

geordnet gewesen zu sein, ungestört von grüblerischem Zweifel an den Zielen und Aufgaben des Daseins. Wie bezeichnend ist es, dass er sich zu Erasmus fand! So stehen sie nebeneinander, der grosse Maler und der grosse Gelehrte, in der kühlen Morgenhelle unserer modernen Kultur.

Und Dürer? Sein Geist gehörte beiden Welten, der versinkenden Geisteswelt eines Grünewald und der neuen Welt eines Holbein. In ihm war Mystik und Rationalismus, Ekstase und Sachlichkeit, frommer Ernst und spielende Laune, Künstlertum und Gelehrtentum. Und der tragische Zug seines Wesens — giebt es grosse Menschen ohne einen solchen? — dieser tragische Zug bestand eben darin, dass er sich in dem hoffnungslosen Bemühen verzehrte, das Disparate zu versöhnen, um durch den Bund von Wissenschaft und Kunst das Höchste zu erreichen. Wohl haben um dieselbe Zeit grosse Künstler Italiens etwas Ähnliches proklamiert. Nur war in ihnen, zumal in Leonardo, das Künstlertum so übermächtig, dass es die Wissenschaft unbeschadet in seine Dienste nehmen konnte. Leonardo hat der Forscherarbeit nur Zeit geopfert; von Dürer aber kennen wir — nicht Bücher, sondern Bilder, in denen

ALBRECHT DÜRER, STEINBRUCH
BREMER KUNSTHALLE

gotische Kunstgesinnung zu einem letzten höchsten Ausdruck. In seinen unerhörten malerischen Visionen flammt alles, was jene Welt bewegte, noch einmal auf: ein Grauen vor rätselhaften Mächten der Finsternis, eine religiöse Inbrunst, die den Himmel offen sieht, eine Ekstase, die sich an Blut und Wunden weidet und dann wieder in stürmischer Zärtlichkeit schwelgt. Jeder Pinselstrich seiner Hand verrät die zitternde Erregung seines Herzens. Wie ruhevoll dagegen Holbein! Man stelle sich in Gedanken Holbeins „Christus im Grabe" neben Grünewalds „Kreuzigungsaltar". Wenn weiche Gemüter bei Holbein etwas grauenhaft finden, so könnte es wohl nur die Sachlichkeit sein, mit der die Verwesungserscheinungen am Leibe des Gottessohnes abgemalt sind oder die Ironie, die in den Totentanzbildern mit Freund Hain ihren Scherz treibt. In Holbeins geistigem Haushalt scheint alles wohl

der klügelnde Theoretiker den Künstler schier erwürgt hat. Man liebt es, sie zu vergessen, wenn man seiner gedenkt. Jedenfalls hat der Ruhm Dürers durch diese Dinge nie das Geringste eingebüsst. Vielmehr wurde die Zwiespältigkeit seines Wesens lediglich als Reichtum aufgefasst, aus dem er verschiedene Zeiten und Menschen mit dem Ihren beschenken konnte.

Nur ein Abschnitt seines Lebens war von der quälenden Problematik frei — seine Jugend. Eben diese aber enthüllt sich nur langsam unseren Blicken, nnd zwar vornehmlich aus dem angedeuteten Grunde, weil die Pietät sich dagegen sträubt, an der traditionellen Vorstellung von Dürer etwas zu ändern. Doch allmählich ist in den letzten beiden Jahrzehnten so vieles Neue von der Thätigkeit des jungen Dürer bekannt geworden, dass man es aussprechen darf, die grosse Holzschnittfolge der Apo-

ALBRECHT DÜRER, KALCKREUTH

BREMER KUNSTHALLE

ALBRECHT DÜRER, NÜRNBERG
BREMER KUNSTHALLE

kalypse, die 1498 erschienen ist, gehöre nicht an den Anfang von Dürers Werk, sondern vielmehr an das Ende seines ersten Lebensabschnittes. Dieser Dürer des fünfzehnten Jahrhunderts war noch völlig erfüllt von der heisswogenden Gefühlswelt der Spätgotik, dem Geiste Grünewalds so nahe verwandt, dass es möglich wurde, ihre Werke zu verwechseln. Auch ihn schüttelte das Grauen vor den Dämonen der Versuchung und Vergeltung, auch ihn entfachte die ekstatische Liebe zum himmlischen Dulder. Nie ist er inwendig so „voller Figur" gewesen wie damals. Jene Jugend, „da sich ein Strom gedrängter Lieder ununterbrochen neu gebar", war auch ihm beschieden. Der Natur war er mit einer frommen Sympathie ergeben, die sich in ihren Reichtümern verlor, während der Künstler der neuen Zeit (und auch der spätere Dürer) vielmehr darauf ausging, sie zu bemeistern. So war denn der junge Dürer ein Erzähler von überquellender Phantasie und — einer der ersten Landschafter seiner Zeit. Es sei angemerkt, dass die Arbeiten, die wir dabei im Sinne haben, samt und sonders den neuziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, was sich mit Gründen, die an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden brauchen, erweisen lässt. Es handelt sich um etwa fünfundzwanzig Blätter, von denen die Hauptstücke in ihrer Mehrzahl in der Bremer Kunsthalle vereinigt sind.

Die damalige Landschaftsmalerei dürfen wir als ein letztes Geschenk der ausklingenden spätgotischen Kunst ansehen. Mehr oder minder bedeutende Be lege dafür finden wir auf den Bildern aller hervorragenden germanischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts. Dass Grünewald auch hier einer der kühnsten Gestalter und Vergeistiger war, das erweist schon das Flügelbild des Isenheimer Altars mit den beiden heiligen Eremiten. In verwandtem Sinne, doch in engerer Sphäre, minder pathetisch, finden wir das Problem von einigen Meistern der Regensburger Schule erfasst. Bei Holbein sehen wir es verschwinden, wenngleich er mit souveräner Meisterschaft hie und da, zumal in seinen Holzschnitten, eine Landschaft anzudeuten verstand. Im Mittelpunkt seiner vom Anhauch italienischen Geistes belebten Renaissancekunst standen andere Aufgaben: eine neue abgeklärte Darstellung des Menschen, eine Bildkomposition, deren reichgeschmückter Aufbau vielmehr durch architektonische als durch landschaftliche Motive bestimmt war.

Nun ist es bemerkenswert, dass von allen Äusserungen spätgotischen Kunstgeistes sich keine so sehr mit modernem Empfinden berührt wie eben das Landschaftsbild, und dass uns von allen Landschaftern jener frühen Zeit keiner so modern anmutet wie Dürer. Und zwar Dürer in seinen Studien und Veduten. Wenn er an die Atelierarbeit des Stechens oder Bildermalens ging, dann verwob er die frischen Naturaufnahmen in hochgetürmte Hintergrundkompositionen, in deren phantastischer Verbrämung man sie nur mühsam wieder erkennt.

Dass die Landschaft vorzugsweise geeignet sei, uns in eine fremde Kunstsphäre vermittelnd einzuführen, leuchtet uns ohne weiteres ein, weil wir, vielleicht nicht ganz mit Recht, davon überzeugt sind, dass sie nicht in dem Maasse wie Menschengestalt, Gewand, Gebäude, Gerät den Wandlungen des Zeitstils unterworfen sei. Wenn aber gewisse spätgotische Landschaften sich besonders rasch dem Verständnis moderner Menschen erschliessen, so lässt sich das doch nur aus Analogien der seelischen Dispositionen erklären. Modern, das heisst unserem Wesen analog, war bei jenen Meistern der Naturalismus, der liebevoll dem Einzelnen nachging, modern war ferner namentlich eine Romantik, die den Reiz der Ruinen, den geheimnisvollen Zauber des Waldes, die trutzige Drohung des Felsenschlosses oder den heiteren Frieden des bewohnten Thales genoss. Die Romantik hat von jeher sehr am gegenständlich Bedeutsamen gehangen. So ist es auch begreiflich, dass ein Thoma Meistern wie Cranach oder Altdorfer über die Jahrhunderte weg die Hand reicht, während er einem Zeitgenossen wie Liebermann weltfern bleibt. Nun wirkt aber Dürer ebendeshalb in seinen früheren Landschaften noch moderner als Altdorfer oder Cranach, weil er objektiver ist und minder romantisch. Er setzt sich noch eingehender als jene mit der Naturerscheinung auseinander, betrachtet sie nicht nur im Ganzen, sondern isolierend, indem er sich eine Spezialaufgabe setzt. So nimmt er es sich etwa vor eine Gesteinformation abzubilden oder einen Burghof oder das Miniaturdickicht in einem Rasenstück. Die Vedute hat ihn bei Gelegenheit zeitlebens mit einem Interesse beschäftigt, das zwischen dem pittoresken Gesamtbild und den Architekturformen geteilt gewesen zu sein scheint. Dabei wählt er gern seinen Standpunkt hoch um möglichst vieles zu übersehen und einzuheimsen. Denn er hebt alles auf, wenn nötig mit Beischriften versehen, um es als sparsamer Hausvater gelegentlich zu verwenden. Das hört sich nüchtern an. Und nüchtern war auch etwas in Dürer. Nur spüren wir dieses Etwas in den Arbeiten seiner Jugend selten und dann nur als einen ganz leisen Unterton neben den mächtigen Klängen einer siegreichen Künstlerschaft. Dürer ging damals aus, um Studienblätter in seine Scheuern zu sammeln und fand unversehens das Gold eines neuen malerischen Ausdrucks. Nie

ALBRECHT DÜRER, TRIENT
BREMER KUNSTHALLE

war er so sehr Maler wie damals. Seines vielberühmten Zeichenstils, der alles in ein System festgefügter und doch lebendiger Linien zu übertragen wusste, vergass er angesichts der Landschaft. Da musste ihm der Pinsel den Griffel ersetzen, um das schimmernde Spiel von Rot und Gelb an den Flächen des Sandsteinbruches festzuhalten oder den Flug der Wolken oder den feuchten Dunst, der sich hell hinter dem Bergrücken aus dem Thale hebt. Das Tempo der Arbeit beschleunigt sich. Der Pinsel setzt verschwimmende Töne auf den nassen Grund und malt in ein paar kecken Strichen das Blau des fernen Gebirges. Seine Ansicht des Dorfes Kalckreuth wirkt mit den Ausdrucksmitteln des modernen Impressionismus. — So durcheilt er in dem raschen Aufblühen eines Jahrzehntes eine Entwickelung vieler Geschlechter, von unbeholfenen Anfängen, wie wir sie in den Bäumen auf der Bastei gewahren bis zu jener morgenfrischen und duftigen Ansicht von Nürnberg, von der einer der ganz Skeptischen kopfschüttelnd meinte, sie käme ihm so unwahrscheinlich modern vor, wie wenn es hiesse, Dürer sei mit der Eisenbahn gefahren. Der Zweifel sollte uns bei kunsthistorischen Bestimmungen immer willkommen sein, weil er zu erneuter Nachprüfung auffordert — und doppelt willkommen, wenn er, wie hier, lediglich zur Bestätigung der Echtheit führt. Papier, Aufschrift, Technik, sogar das nachträglich aufgesetzte Monogramm, weisen auf Dürer selbst und eben jene Zeit des ausgehenden Jahrhunderts.

Ein paar Jahre später hatte sich Dürers Verhältnis zur Landschaft bereits gewandelt. Die tief wirkenden Eindrücke des neuen Renaissancestils hatten andere Aufgaben in den Brennpunkt seines Interesses gerückt. Der damit verbundenen seelischen Erschütterung suchte er Herr zu werden, indem er die Gesetzmässigkeit künstlerischen Gestaltens für sich, und hernach auch für andere, klar legte. Im Zusammenhang dieser theoretischen Studien sah er sich genötigt, auch das Problem der Landschaft wieder aufzugreifen. Ein paar Blätter der schönen Sammlung des Herrn Léon Bonnat in Paris, von denen das eine 1510 datiert ist, zeigen den veränderten Standpunkt. Wir sehen da eine sorgsame Federzeichnung des Dörfchens Heroldsberg in Franken. Bildausschnitt, Verteilung von Licht und Schatten, zeichnerischer Ausdruck haben nichts sonderlich Erregendes. Das Gesamturteil müsste eher „zierlich" als „genial" lauten. Dafür ist aber die Perspektive untadelig und eine Aufschrift „hab acht awfs Aug", als schulmeisterliche Anmerkung in den Himmel gesetzt, hebt ausdrücklich die Bedeutung der Horizontlinie hervor, in der der Augenpunkt liegt. Als Dürer später sein grosses Lehrbuch ausarbeitete, sollte auch die Landschaftsmalerei in einem besonderen Abschnitt traktiert werden, wie uns Pirckheimer in seiner Nachschrift zum letzten Buch der Dürerschen Proportionslehre verraten hat. Sicher haben wir es zu beklagen, dass es nicht dazu gekommen ist. Und doch vermöchten uns die schönsten theoretischen Früchte jahrelanger Studien nicht mehr zu schenken als jene glücklichen Stunden uns geschenkt haben, in denen der junge Dürer die Landschaftsimpressionen seiner Wanderjahre aufs Papier geworfen hat.

ALBRECHT DÜRER, BAUMSTUDIE
BREMER KUNSTHALLE

GRABSTEIN DE WAILLY. AN DER GARTENMAUER DER DOROTHEENSTÄDT. KIRCHE
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

FRIEDHOFSKUNST
IN ALT-BERLIN

VON

HANS MACKOWSKY

Immer weiter wird der Weg, den in Berlin die Toten zu ihrer letzten Ruhestatt nehmen müssen. Nichts trostloser zu sehen als so einen Leichenzug mit dem schwarz verhangenen Kistenwagen, diesem hässlichen Erbstück aus dem Zeitalter Friedrich Wilhelms III., wie er sich draussen vor den Thoren, den graugelben Sandweg entlang und etwa durch die Unterführung einer Eisenbahnlinie dahinschleppt. Ein Bild, dessen bedrückende Prosa nur noch durch das Ziel der Fahrt, den Friedhof selbst, übertroffen wird. Scheinbar ganz zufällig ausgeschnitten aus dem sonnverbrannten Sandboden, überragt von dem Linienwirrwarr grellweisser Kreuze, „vorüber in Ferne rasseln die Züge", — oder eingeklemmt zwischen die Brandmauern vierstöckiger Etagenhäuser, umdröhnt von dem Geschwirr grossstädtischen Verkehrslebens, übervölkert, wie ihre Umgebung: so liegen, weit verstreut, die Begräbnisstätten da und erwecken eine romantische Sehnsucht nach allem, was das Wort Friedhof in sich zu bergen scheint:

„Am Ruheplatz der Toten, da pflegt es still zu sein,
Man hört nur leises Beten bei Kreuz und Leichenstein".

Eine Welle des grossen Lebenskampfes, der sie umbraust, schlägt auch hinüber in die Bezirke der Toten, die längst den nüchternen Namen von Begräbnisplätzen führen. Unablässig verändern sie ihre äussere Erscheinung. Manche verschwinden ganz, werden „aufgelassen", von anderen bröckeln Teile ab, noch andere verwandeln sich in Gärten und Spielplätze. Und mit in diese Unruhe, in diesen ewigen Wechsel werden die Monumente hineingerissen. Der Ruhm des Namens, die Pietät der Nachfahren, die künstlerische Bedeutsamkeit bieten einige Gewähr des Bestandes.

GRABMAL MARIA DOROTHEE MECHOW. JERUSALEMER FRIEDHOF
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Sehr viel mehr ist achtlos bei seite gestellt oder lehnt zerborsten unter Gestrüpp in irgendeinem Winkel. Etliches ist ausgewandert, „versetzt“ und steht nun fremd und seltsam in einer traditionslosen Umgebung.

Es ist nicht abzuschätzen, wie viel von dieser altberliner Friedhofkunst bereits verloren gegangen ist. Und doch lehrt der erhaltene Rest, dass diese Monumente in ihrer künstlerischen Durchbildung vielfach zum besten gehören, was sich aus Architektur und Plastik der älteren Zeit erhalten hat. Hie und da ist man auf sie aufmerksam geworden und hat gelegentlich, mehr durch den Zufall, als von systematischer Sucherfreude geleitet, eine einzelne Gruppe in einem der neuerdings beliebten Tafelwerke zusammengestellt.* Aber im allgemeinen kann man behaupten, dass die altberliner Friedhofkunst so gut wie unbekannt ist. Man muss heimisch geworden sein auf unseren Friedhöfen beinahe wie jene, die in unzeitgemässer Pietät regelmässig wiederkehren „trauernd ein Grab zu hüten“, um den noch immer ansehnlichen Besitz zu überblicken, den die ältere Zeit mit ihrem Ernst und ihrer Gediegenheit als eine wertvolle Anregung den mehr auf Pomp und Prunk bedachten Enkeln hinterlassen hat.

Wirkliche Kirchhöfe, auf denen die Toten im Schutz und Schatten ihres Gotteshauses ruhen, sind nur noch um die wenigen alten Kirchen in Berlin erhalten, wofern sie nicht, wie bei der Marien-, der Heiligengeist- und Petrikirche dem drängenden Verkehrsleben geopfert wurden. Keiner von ihnen dient mehr seinem ursprünglichen Zweck; in Anlagen und Spielplätze umgewandelt, bilden sie willkommene Luftreservoirs zwischen den hohen Häuserzeilen und bergen ihre zufällig stehen gebliebenen Monumente als einen malerischen Schmuck. Nur der alte Parochialkirchhof bewahrt noch seinen melancholischen Gräberfrieden, dessen Ungestörtheit der Glockenchoral von dem schönen Turm der nahen Kirche in immer gleichen Abständen durchklingt.

Der Ausbau der Stadt unter Friedrich Wilhelm I. brachte zuerst die Trennung von Gotteshaus und Kirchhof. Die Dreifaltigkeits- und die böhmische Gemeinde, denen der König die charakteristischen Kuppelbauten im Zuge der Mauerstrasse errichtete, sahen sich schon genötigt, draussen vor dem Hallischen Thore ihre Toten anzusiedeln. Die Zunahme der Bevölkerung gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts — Berlin war 1795 mit über 150000 Einwohnern nächst Wien die volkreichste Stadt in deutschen Landen geworden — zwang auch die anderen Gemeinden, diesem Beispiel zu folgen, das von der Regierung wiederholt verfügt wurde. 1802 wurde vor dem Prenzlauer Thor der Begräbnisplatz der

* Vgl. Georg Voss, Grabdenkmäler in Berlin und Potsdam aus der Zeit der Neubelebung des antiken Stils. Berlin o. J. Dieser Publikation ist eine Abbildung dieses Aufsatzes entnommen; das allein erhaltene schöne Relief befindet sich im Märkischen Museum.

GRABMAL MAGDALENE HANCKO. AN DER DOROTHEENSTÄDTISCHEN KIRCHE

AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

J. G. SCHADOW, URNE VOM GRABMAL FLECKS
JERUSALEMER FRIEDHOF

Nikolai-, Marien- und Klosterkirche geöffnet; langsam, oft durch die schlechte Finanzlage ihrer Kirchenkassen aufgehalten, schlossen sich die übrigen Gemeinden an. Mit dem Ende des ersten Jahrhundertviertels ist die Abwanderung der Toten an die damalige Peripherie der Stadt allgemein geworden.

Mit diesen veränderten Verhältnissen fielen auch dem Grabmal neue Aufgaben zu.

❦

Von alters her war es Brauch gewesen, die Toten, deren Andenken überhaupt so kostspielig gefeiert werden konnte, innerhalb des Gotteshauses mit den Lebenden zu vereinigen oder ihnen aussen an den Mauerwänden Epitaphien aufzurichten. Wenn das bürgerliche Patriziat Alt-Berlins am Sonntag zum Gottesdienst in der Nikolaikirche versammelt war, so sah es mit Genugtuung „die Särge seiner Ahnen die Hall' entlang" stehen, und derselbe Orgelklang, der drinnen die Seelen erschütterte, hallte auch draussen um die langsam verwitternden, spruch- und wappengeschmückten Grabsteine: neben der sichtbaren Gemeinde eine unsichtbare Geistergemeinschaft der Toten. Was in weiterem Umkreis der Kirche unter schief gesunkenen Holzkreuzen im Grase ruhte, war namenlos und unbesippt, kam ins Beinhaus nach gemessener Frist, um der folgenden Generation Platz zu machen. Viel Raum war ihnen ohnehin nicht gegönnt, denn auch die Lebenden erhoben zeitweilig Ansprüche auf den Kirchhof. In warmen Sommertagen diente er der Gemeinde als Predigtort, über den einige zu diesem Zweck gepflanzte Linden ihr Schattenzelt breiteten; bis in die Baumwipfel kletterten die Andächtigen hinauf.* Aber auch die Prosa der Werkeltage spielte sich auf dem Kirchhofe ab. Man traf Bleiche und Seilerbahn auf ihm an, ja arme Gemeinden verpachteten ihn als Schafhütung.**

So dauerte es lange, bis das Vorurteil gegen die Bestattung im Freien bei den Wohlhabenden verschwand. Mehr noch als die Aufklärung, die hygienische Gründe gegen das Bestatten der Toten in den Kirchen einzuwenden hatte,*** half dazu die Romantik mit ihrem pantheistischen Naturgefühl. Man legt Wert auf eine poetische Grabstätte.

* Dies wird ausdrücklich von dem Gertraud-, dem Georgen- und Heil. Geistkirchhof berichtet. Vgl. Küster, Altes und neues Berlin, Theil II, 626, 684, 686, 699 zitiert bei Bachmann, Die Luisenstadt, Berlin 1838, S. 40.

** W. Wegner, Gesch. d. Sct. Georgenkirche, Bln. 1889.

*** Fr. Gedicke in der „Berlinischen Monatsschrift" 1785, Januarheft.

EMIL WOLFF, GRABSTELE FÜR SEINE MUTTER. RÜCKSEITE.
ALTER DOMFRIEDHOF
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Büsching, der berühmte Erdbeschreiber und Direktor des Grauen Klosters († 1794), will „ohne Gepränge, ohne Begleitung um Mitternacht“ im Garten seines Landhauses beerdigt werden und ruhte da auch „unter Blumen und im Schatten fruchttragender Bäume“ zu Füssen eines Denkmals von Schadow, bis drüberhin die Landwehrstrasse verlängert wurde. Ebenso liess sich am Ende seines Gartens in der Tiergartenstrasse der Holzschneider Prof. Unger bestatten, dessen Denkmal noch heute über dem Efeuhügel steht. Der altenburgische Minister v. Thümmel wählte zu seiner Ruhestatt den hohlen Stamm einer zweitausendjährigen Eiche, die er auf seinem Gute Nöbdenitz zu stehen hatte, „damit seine irdischen Überreste unverweilt als sprossende Zweige und grüne Blätter an die freie Himmelsluft hinausgelangen könnten“.* Das Pantheistische dieser Gefühlsseligkeit gewann seinen schönsten dichterischen Ausdruck in der Grabschrift der Günderode:**

„Erde, du, meine Mutter, und du, mein Ernährer, der Lufthauch,
Heiliges Feuer, mir Freund, und du, o Bruder, der Bergstrom,
Und mein Vater, der Äther, ich sage euch allen mit Ehrfurcht
Freundlichen Dank; mit euch hab' ich hienieden gelebt;
Und ich gehe zur anderen Welt, euch gerne verlassend,
Lebt wohl, Bruder und Freund, Vater und Mutter, lebt wohl...“

Auf den gemeinsamen Begräbnisplätzen sah es indessen zunächst wenig poetisch aus. „In der nachlässigsten Unordnung“, so klagt ein Beobachter,*** „erheben sich die Hügel, über welche der Wanderer mühsam einen Weg sich bahnen muss. Mit Ekel sieht er neben sich in der aufgeworfenen Erde die nur halbverwesten Gebeine und an der Mauer die kaum angefaulten Bretter ausgegrabener Särge“. Aber mit dem neuen Jahrhundert schwanden die Missstände, und die Grabmalkunst schuf sich ganz von selbst eine ihrer würdige Umgebung.

Von Anfang an genoss der älteste der Begräbnisplätze, der 1735 angelegte Kirchhof vor dem Halleschen Thor, in den sich mehrere Gemeinden teilten, den Vorzug der räumlich grösste zu sein.

GRABMAL FLECK. JERUSALEMER FRIEDHOF
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Er besitzt, wenn auch längst nicht mehr vollständig, die verhältnismässig reichste Zahl künstlerischer Grabmonumente aus alter Zeit. An Umfang und künstlerischer Bedeutung steht ihm nah der schon erwähnte Begräbnisplatz vor dem Prenzlauerthor der drei ältesten Berliner Gemeinden. Einzelne schöne alte Denkmäler findet man auf den beiden innerstädtischen Militärfriedhöfen (Scharnhorststrasse und

* S. Parthey, Jugenderinnerungen, Berlin, 1907, I, 293.

** Ludwig Geiger, Karoline von Günderode und ihre Freunde, Stuttgart 1895, S. 193.

*** Mayer, Einige Gedanken über Kirchhöfe nebst einigen Denkmählern und Grabschriften in Berlin, in Kosmann u. Heinsius' Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte d. Mark Brandenburg 1796, Novemberheft.

ERBBEGRÄBNIS DER FAMILIE NITSCHE. FRIEDHOF DER NICOLAI-, MARIEN- UND KLOSTERGEMEINDE
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Kl. Rosenthalerstrasse), während auf den übrigen, soweit sie älteren Datums sind, die Ausbeute geringer ist. Eine Sonderstellung nimmt der zum Park umgeschaffene Dorotheenkirchhof ein, zwischen Mittel- und Dorotheenstrasse; auf kleinem Raum vereinigt er eine gewählte Anzahl künstlerisch hervorragender Grabskulpturen. Solange dort (bis 1861) das alte, in den letzten Lebensjahren des Grossen Kurfürsten erbaute Kirchlein mit seinem Dachreiter „aus der Mitte düstrer Linden" sah, konnte kein anderer Friedhof an poetischem Reiz mit diesem wetteifern. Die Tradition seines Grabmalschmucks wanderte mit auf den neuen Begräbnisplatz am Oranienburger Thor, der ausser seinen Künstlergräbern auch manch künstlerisches Grab in seinen Mauern einfriedet.

❊

Wie in einem Hohlspiegel erblickt man subspecie dieser Friedhofkunst den Verlauf, den etwa hundert Jahr lang Plastik und Architektur in ihrem naturgemäss oft engen Zusammenwirken genommen haben. Auch hier glänzen die bekannten grossen Namen auf, stehen Schadow und namentlich Schinkel voran. Aber mehr noch als ihre Kunst, hat ihr Geist erzieherisch gewirkt. Damals gab es noch ein auf guter Tradition beruhendes, kunstgewerblich unverbildetes Handwerk, das ebenso dankbar den Anschluss an die Künstler sich angelegen sein liess, wie diese, frei von jedem Hochmut, mit Eifer die Annäherung an das Handwerk suchten. So kommt es, dass so viel Solides und gewissenhaft Durchgearbeitetes in den älteren Grabmälern erfreut und dass die Anonymität der Verfertiger mehr Regel als Ausnahme ist.

Die Reihe beginnt mit jenen Monumenten, bei denen der Plastik die entscheidende Rolle zufiel und die man unter dem Namen der figurierten Grabmäler zusammenfassen könnte. In dem Gedanken, den sie aussprechen, sind sie sehr zeitbefangen. Der zopfige Paradestil der Leichensermone klingt in ihnen nach; Originalität in der Erfindung ist nicht gerade die Sache ihrer Meister.

Im Mittelpunkt der Komposition steht die Grab-

RICHTER'SCHES ERBBEGRÄBNIS. FRIEDHOF DER NICOLAI-, MARIEN- UND KLOSTERGEMEINDE
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

GRABMAL KÖPJOHANN. ALTER SOPHIENKIRCHHOF
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

urne, gewöhnlich mit dem Bildnis, seltener mit dem Wappen des Verstorbenen, und um diese Urne auf hohem Unterbau gruppieren sich allegorische Gestalten: der Zeitgott und ein weinendes Kind (Grab des Obersten v. Lüderitz, Jerusalemer Kirchhof), die Hygieia mit der Schale und ein Putto mit Schlangenstab (Grab des Generalarztes Cothenius, jetzt im Hof der Kaiser Wilhelm-Akademie), eine trauernde weibliche Gestalt mit Palmenzweig und der Jüngling mit dem Nest des Pelikans zu Füssen, als Symbol der mitleidigen Menschenliebe (Grabmal Hancko an der Dorotheenstädtischen Kirche). Die Erfindung des allegorischen Inhalts versteigt sich gelegentlich ins pedantisch Barocke. Gedicke und Biester berichten in der „Berlinischen Monatsschrift“ 1785 von einem Grabmal in Potsdam, das neben Saturn eine trauernd in der Mitte sitzende weibliche Figur darstellte, der ein Merkurknäblein einen versiegelten Brief überreicht mit der Adresse: A Madame Dickow née Grünthal à Potsdam. „Sie selber hat schon ein Blatt in der Hand, worauf deutlich zu lesen ist: Golgatha, am allgemeinen Erlösungstage. Auf diesen meinen Sola Wechselbrief, dessen Valuta ich an Frömmigkeit und ehelicher Treue erhalten, zahlet Dir, sogleich nach deinem Absterben, die ewige Seligkeit dein Heiland Jesus Christus“.

Bei weniger zahlungsfähigen Bestellern fallen diese allegorischen Statisten fort, und es erscheinen nur die Urnen, am häufigsten terrinenmässig breit und dick, mit Laubgewinden oder Tuchgehängen. Der mehr oder minder hohe Sockel trägt die Inschrift; die redselige Sentimentalität der Zeit begnügt sich nicht bei Namen und Stand, sondern fügt meistens noch gefühlvolle Verse hinzu.

Unter Winckelmanns und besonders Lessings Einfluss vereinfacht sich der beliebte allegorische Schwulst nach dem Muster, „wie die Alten den Tod gebildet“.

GRABMAL NICOLAUS VON DOXAKI. DREIFALTIGKEITSKIRCHHOF

„Der stille Gott — o weinet meine Brüder —
Der stille Gott taucht meine Fackel nieder
Und die Erscheinung flieht.“

Mit dieser Wendung zu der gedanklichen Schönheit der antiken Todessymbolik vollzieht sich auch, ebenfalls unter den Auspizien der Antike, eine Beruhigung und Klärung der Form wie des Aufbaus. Das Denkmal, das der Schiffbauer Köpjohann seiner 1776 verstorbenen Ehefrau auf dem alten Sophienkirchhof errichten liess, zeigt noch bei geschicktem Aufbau das dem Barock eigentümliche spiralförmige Arrangement: den Engel mit seinem gewundenen Stand, die schräg gestellte Inschriftafel. Das Grabmal der 1786 verstorbenen Malerin Therbusch an der Mauer der Dorotheenkirche ist dagegen streng frontal komponiert mit architektonisch fest eingepasster Inschriftplatte und dem in stiller Trauer daneben gestellten Todesgenius.

Alle diese Monumente sind in Sandstein ausgeführt und erinnern in ihrem dekorativen Stil und ihrer Aufstellung an ihre Herkunft von der Park- und Gartenplastik. Das Können, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ist noch beschränkt und sinkt nicht selten zu jener Derbheit und Nüchternheit herab, die in der Schicht der Mittelmässigkeit zu allen Zeiten deutscher Kunst angehaftet hat. Namen von Künstlern sind nirgends bezeichnet, und wenn sie bekannt wurden, klingen sie fremd an unser Ohr. Oft haben sie die Erfindung eines andern in Sandstein übertragen; Bernhard Rode, der Akademiedirektor, war zum Beispiel besonders fruchtbar in solchen Kompositionen. Bei den besseren Arbeiten aber zeigt sich doch die erzieherische Nähe der von Franzosen und Italienern geleiteten und besetzten Hofbildhauerwerkstatt, mit der Friedrich der Grosse unbewusst für die Berliner Skulptur Tradition und Schule geschaffen hat.

❀

Unmittelbar aus dieser Werkstatt ist Gottfried Schadow hervorgegangen. Immer hat er betont, wie viel er in der Technik diesen Ausländern zu danken habe. Sein Verdienst als Grabmalplastiker besteht denn auch zunächst darin, dass er „die prompte und exakte“ Marmortechnik auf den bisher geringschätziger behandelten Sandstein übertrug und durch seine gewissenhafte Meisterschaft das Niveau dieser Kunstgattung hob. In seinen genialen Jugendjahren gelang ihm mit dem allbekannten Grabmal des Grafen von der Mark ein Wurf, der dies Werk an die Spitze der gesamten deutschen und vielleicht europäischen Grabmalplastik der Zeit stellt; für das Kircheninnere bestimmt, steht es ausserhalb der Reihe, die wir hier betrachten. Und auch im Schaffen Schadows selbst steht es isoliert; denn das Poetische der Konzeption hat der Meister nicht wieder erreicht.

Im allgemeinen führt Schadow die Ideen der Epoche vor ihm weiter. Die Urne mit dem Medaillonporträt bleibt gedanklich wie kompositionell

GRABMAL DER MALERIN THERBUSCH. AN DER DOROTHEENSTÄDTISCHEN KIRCHE

der Ausgangs- und Mittelpunkt. Bald steht sie auf schlichtem viereckigen Postament, das Reliefs und die Inschrift trägt, bald ist sie kühn auf einer Spiralsäule in die Höhe gehoben; bald zeigt sie in klaren Umrissen ihre leicht geschweifte Form und ihre schönen Henkel, bald ist sie von Blumengewinden umsponnen oder von einem Trauertuche halb verdeckt. Allegorische Gestalten sitzen oder stehen auch hier zur Seite. Das Beste, zum Beispiel das Grabmal Daries auf dem Anger in Frankfurt a. O., das Arnimsche Monument im Boitzenburger Park, ist leider nicht Berlin zugute gekommen. Hier müssen wir uns mit einfacheren Lösungen begnügen, wie sie, um einige zu nennen die Denkmäler Flecks und des jungen Thede, die schlichten Urnen, die er dem Andenken seiner Mutter und seiner beiden Frauen weihte, darstellen.* Mehr und

* Flecks Grabmal auf dem Jerusalemer Kirchhof (Voss, Taf. 20); das Thedesche auf dem Nikolai- und Marienkirchhof. Die Urne der Mutter auf dem Kirchhof zu Lichtenberg; die der ersten Frau wurde auf den neuen Katholischen Hedwigs-

BEHRENDTS ERBBEGRÄBNIS, 1812. FRIEDHOF DER NICOLAI-, MARIEN- UND KLOSTERGEMEINDE

mehr verdrängt der Marmor den Sandstein; die Urne, das Reliefbildnis, die Inschrifttafeln sind fast immer in dem edleren und beständigeren Material ausgeführt.

Schliesslich, wie die Zeit fortschritt, wurde der gedankliche Schematismus dieser Kompositionen kritisiert. Schadows einstiger Schüler Friedrich Tieck schrieb an A. W. Schlegel, als dieser ihn um einen Entwurf zum Grabmal seiner Stieftochter Auguste Böhmer anging: „Schadows Idee mit Piedestal und Urne ist so alt und gemein; ich hätte Lust, die Form der antiken Grabmäler zu wählen".* Und Schadow selbst bequemte sich dem neuen Geschmack an. Wie auf einer Musterkarte stehen auf dem Kirchhof des Finckenstein'schen Rittergutes Matschdorf bei Frankfurt a. O. die Haupt-Typen Schadowscher Grabmalkunst beisammen. Es sind die Gräber für den einstigen Besitzer, den Minister Struensee († 1804), seine Frau und seine Tochter: neben der Urne auf dem Piedestal zwei Sarkophage. Der plastische Schmuck tritt sehr zurück; ein Kranz, gekreuzte Fackeln, eine Amphora, ein Schmetterling sind die sparsam verwendeten, leicht deutbaren Symbole. Das Architektonische waltet vor. Noch sind bei Schadow Bildhauer und Baumeister in derselben Person vereinigt, aber schon unter seinen Augen bemächtigt sich in immer grösserem Umfang die Architektur der Aufgabe, und das Grabmal wandert aus den Werkstätten der Bildhauer hinüber in die Ateliers der Architekten.

❊

Hygiene und Romantik hatten um die Wende des Jahrhunderts die Auswanderung der Toten aus den Kirchen bewerkstelligt. Was nunmehr die Kirche in ihrem Inneren versagen musste: die eigene Grabkapelle als Repräsentation der Familie, das gewährte sie draussen auf dem Gottesacker. So entstanden die massiven Grabbauten, und bei

kirchhof in der Liesenstrasse übertragen, die der zweiten steht steht neben des Meisters Grab auf dem alten Dorotheenstädt. Kirchhof in der Chausseestrasse.

* S. Hildebrandt, Fr. Tieck, Leipzig 1906, S. 15.

GRABMAL DES OBERAMTMANNS CARL GOTTL. LUFT. JERUSALEMER FRIEDHOF (ZERSTÖRT)
AUS „VOSS, GRABDENKMÄLER DER MARK BRANDENBURG", VERLAG OTTO BAUMGÄRTEL, BERLIN

ihrer Errichtung wetteiferte mit dem Adel die bürgerliche Gesellschaft, deren Selbstgefühl, begünstigt von der neuen sozialen Strömung, mächtig sich zu regen begann. Die modisch gewordene Antike gab auch hier Anregung und Vorbild. Wie die Sepulcra an den römischen Gräberstrassen, so reihten sich jetzt die Friedhofsmauer entlang die Kapellenbauten der Erbbegräbnisse, in deren geheimnisvollem Dunkel die hohen Eichensärge mit den verdorrenden Kränzen ein romantisch-gespensterhaftes Aussehen gewannen.

Selbständigkeit der Erfindung und eine zum Düsteren neigende Monumentalität zeichnet diese Grabgewölbe aus. Sie bilden ein glücklicherweise noch vorhandenes Gegenstück zu der bis auf wenige Reste verschwundenen Hausarchitektur dieser Zeit, deren strengen und einfachen Stil man als Berliner Antike bezeichnen kann. In der Klarheit, mit der sie ihren konstruktiven Gedanken aussprechen, in der Reinheit und Strenge ihrer Profilierung, in der Behandlung ihrer glatten Putzflächen, in der Askese ihrer Ornamentik sind sie Reflexe des besten baukünstlerischen Schaffens der Zeit, das mit den Namen Gilly und Gentz gekennzeichnet wird. Die Formensprache ist die gleiche, wie Gentz sie an dem Prototyp dieses Stils, der „Alten Münze" verwendet hat. Ihr Hauptmerkmal ist die Gedrungenheit der Form, der niedrige Halbbogen, die kurze dorische Säule, der lastende Giebel. Der plastische Schmuck beschränkt sich auf ein Relief über dem Eingang (Ebens Erbbegräbnis, Jerusalemer Friedhof) oder auf das Familienwappen (v. Steck und v. Sodensches Grabgewölbe, ebenda) oder auf die bekränzte Amphora im Giebel (Behrendts Grab, Nikolai- und Marienfriedhof). Auch die Redseligkeit der Inschriften verstummt. Man begnügt sich mit einfacher Namensnennung und erreicht poetische Wirkungen durch lapidare Kürze. „Hier erlischt die alte Linie des Hauses von Arnim-Fredenwalde", so liest man auf dem alten Garnisonkirchhof; schön und stolz zugleich (allerdings auf einem ausserberlinischen

GRABMAL ELIAS RUPPEL, FRIEDHOF DER NICOLAI-, MARIEN- UND KLOSTERGEMEINDE
AUFNAHME DR. FRANZ STÖDTNER, BERLIN

Friedhof in Elbing): „Jacques du Bois zur seligen Ruh von guten Werken 1808".

In einzelnen Fällen sieht man bereits von dem Gewölbe ab und errichtet, angelehnt an die Mauer, nur eine Blendfassade, in die dann der steinerne Sarkophag hineingestellt wird. So bei Möhsens Grab († 1795) auf dem Jerusalemer Friedhof,* wo über dem Sarkophag die Statue der Hygieia gelagert ist, und bei dem leider zerstörten des Oberamtmanns Luft († 1794), das wir nach einer alten Photographie reproduzieren und dessen edles Relief in das Märkische Museum gerettet wurde.

Wenn bei den figurierten Grabmälern das Vorbild des Kgl. Hofbildhauerateliers wirksam war, so lässt sich an dieser architektonischen Gruppe der Einfluss der von Friedrich Wilhelm II. neugeschaffenen Baubehörde, des Kgl. Oberhofbauamtes nachweisen, das unter Langhans' Leitung so viele ausgezeichnete Architekten gebildet hat, darunter auch als Schüler Gillys denjenigen, der dem Wand- wie besonders dem Freigrab ein neues Formenleben zugeführt hat: Schinkel.

Eine Bleistiftzeichnung im Schinkelmuseum (Mappe XXIII b, 35) zeigt, „mit malerischem Sinn zu dem Bilde eines Kirchhofs vereinigt", fünf Typen von Grabmälern. Es sind lauter Freigräber: eine hochragende Säule mit einer geflügelten Statue als Krönung, ein Sarkophag auf zwei gedrungenen Pfeilern, den reicher Reliefschmuck ziert, ein Cippus, ein Mausoleum und eine ofenartige Denksäule mit einem Reliefband in ihrem oberen Teil. Nach Waagen sind es Studien zu dem sepulcralen Meisterwerk Schinkels, dem Scharnhorstdenkmal auf dem Invalidenkirchhof. Und der Entwurf Nr. 2 ist auch thatsächlich zur Ausführung gekommen, nur dass an der Stelle des Sarkophagdeckels ein von Rauch modellierter sterbender Löwe den Abschluss bildet. So unstreitig dies Werk, dessen klarer und schöner Aufbau an das Strophengefüge einer antiken Nänie gemahnt, mit seinem edlen Pathos die Krone alles dessen ist, was Schinkel auf dem Gebiet der Grabmalkunst geleistet hat: es war viel zu individuell gehalten, um als Typus weitere Verwendung zu finden. Dazu bot sich schon eher der Entwurf Nr. 1 (S. 158), und die statuengekrönte Säule findet man denn auch öfter,* am wirkungsvollsten über der tannendunklen Grabstätte der Familie Humboldt auf ihrem Stammgut Tegel. Aber für das Privatgrab war diese Form doch viel zu anspruchsvoll; am geeignetsten erschien dazu der dritte Typ, der Cippus oder die Grabstele, eine aufrecht stehende, schmale, nach oben verjüngte Platte mit Giebelaufsatz oder palmettenartiger Bekrönung.

Diese Form hat sich der Phantasie Schinkels am frühsten dargeboten. Schon aus dem Jahr 1799 stammt eine Tuschzeichnung (Schinkelmuseum, Mappe XXXVI b, 44), die das Motiv mit einem Quaderunterbau auf bewaldeter Düne in romantischer Beleuchtung zeigt. Der Weg, den Schinkels Formsinn vom Schweren und Massigen zum würdevoll Anmutigen genommen, lässt sich ermessen, wenn man dies frühe Gebilde mit der beinahe zierlichen Grabstele vergleicht, die der Meister für den Chemiker Hermbstädt, den Förderer des Gewerbefleisses, auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof entwarf (1833). Die schlank aufstrebende, leis sich verjüngende Granitplatte krönt eine schön gefächerte Palmette mit einem flügelbreitenden Genius. Es ist der eigentliche Grabmaltyp, den Schinkel geschaffen, der sich eingebürgert hat, der sich lang noch nach seinem Tode erhielt und der, mit einem sehr ähnlichen Medaillonbildnis von Kiss

* Voss, Tafel 3.

* Die auf der Abbildung sichtbare Säule gehört mit einem (nicht mehr auf die Platte gekommenen) Gegenstück zur Grabstätte des Kriegsministers v. Boyen.

geschmückt, für des Meisters eigenes Grab gewählt wurde (Dorotheenstädtischer Friedhof). Auch die Künstler seiner Nähe übernehmen ihn. So errichtet ihn mit reichem Reliefschmuck Friedrich Tieck für den Gräzisten Philipp Buttmann (Dorotheenstädt. Friedhof, 1834), so Emil Wolff, Schadows Neffe, für seine Eltern (auf dem alten Domfriedhof in der Elisabethstrasse) und fügt dabei auf der Rückseite der Bekrönung das allerliebste antike Stilleben hinzu, das mit seinen Schriftrollen und seinem Schreibzeug, mit Spindel und Garnknäuel an die Beschäftigung von Vater und Mutter erinnert. Das Material ist verschieden. Marmor oder der rötliche Granit, beides in Verbindung mit dunkel patinierter Bronze, wird besonders für die offiziell gestifteten Grabmäler verwendet. Daneben aber, sozusagen für den Alltag, bietet sich als Ersatz für das kostspielige echte Material der Kunstguss an.

Auch hier war Schinkel bemüht, das einheimische Gewerbe künstlerisch zu fördern und zu heben. Erst durch ihn kommt der Eisenguss auf den Friedhof und erobert sich in kürzester Zeit die Gunst des Publikums. Die technische Seite des neuen Betriebes fiel der schon mannigfach erprobten königlichen Eisengiesserei zu.

Das grösste künstlerische Unternehmen, das aus diesem Zusammenarbeiten hervorging, war das Nationaldenkmal auf dem Kreuzberge. Die in dem kreisförmigen Grundriss, in dem gotischen Stil und in dem Material ausgesprochene Symbolik war recht nach dem Herzen Friedrich Wilhelms III. Schon gleich nach der Beendigung der Freiheitskriege hatte Schinkel im Auftrag des Königs eine ganze Reihe von Kriegerdenkmalen und Feldherrnmonumenten entworfen, die, von einzelnen Seltsamkeiten abgesehen, wie Studien zu dem Kreuzbergmonument sich ausnehmen.* Das weitaus Meiste steht ausser-

* Man findet sie publiziert in den Heften 2—4 des „Magazins von Abbildungen der Gusswaren aus der kgl. Eisengiesserei zu Berlin." Verlag G. Reimer, 1815—1820.

J. G. SCHADOW, GRABMALE DER FAMILIE V. STRUENSEE
MATSCHDORF BEI FRANKFURT A. O.

halb Berlins auf den Schlachtfeldern, aber Proben dieses mehr königlichen als Schinkelschen Geschmackes sind uns in den ganz gleichen Grabdenkmälern erhalten, die Friedrich Wilhelm III. seinen beiden Generaladjutanten von Köckritz und von Witzleben auf dem Invalidenkirchhof errichten liess: gotische Baldachine auf hohem Postament mit dem preussischen Adler auf den Wimpergen und darunter eine antike Viktoria mit erhobenem Kranz.* Der romantische Sinn des Königs nahm keinen Anstoss an der Vermengung von Antike und Gotik.

Aber der allgemeine Geschmack liess sich von den höfischen Vorbildern nicht gängeln und schien es mit dem alten Goethe zu halten, der hartnäckig dieser „neudeutsch-religios-patriotischen Kunst" gegenüber auf seinem „heidnischen, von den griechischen Musen erzogenen Sinn" beharrte. Viel erfreulicher erscheinen uns denn auch die aus der Eisengiesserei hervorgegangenen Monumente, die sich antiker Form nähern: der über mächtigem Unterbau erhobene Altar für die Fürstin v. d. Osten-Sacken, der den ganzen Dreifaltigkeitskirchhof in der Bergmannstrasse beherrscht (1826 nach dem Entwurf Schinkels), der grosse Obelisk mit dem ausgezeichneten Reliefprofil Fichtes (auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhof), die von klassischer Formschönheit beseelte Grabstele für den Generalleutnant von Brauchitsch (auf dem alten Garnisonfriedhof) mit Wappen, Inschrifttafel und prachtvoller Palmettenkrönung, leider in jüngster Zeit durch einen ganz unvernünftigen Stiefelwichsanstrich und rohe Vergoldung entstellt. Ihnen schliessen sich viele bescheidenere an, die das alte Motiv des Altars mit Krug, Schale oder Lampe, bei Militärpersonen mit Helm, Schwert, Schild, auch wohl mit einer Waffentrophäe erneuern. Ganz modern in Linienempfindung und Komposition mutet der ruhende antike Krieger an auf dem Grab eines einstigen Griechenkämpfers Nicolaus von Doxaki, der in Berlin als russischer Kollegiensekretär 1847 starb und auf dem Friedhof in der Bergmannstrasse begraben liegt. Mit der Schärfe und Reinheit dieses Eisengusses ist ein technisches Meisterstück gelungen, das die hohen Fähigkeiten der Giesshütte an einem schwierigen Vorwurf erweist.

Neben den antiken Symbolen taucht früh schon die einfache Kreuzform auf, die sich durch ihre grosse Wohlfeilheit den weniger Zahlungskräftigen empfiehlt und mehr und mehr in Aufnahme kommt. Sie kann als das Durchschnittsprodukt der Eisengussfabrikation gelten und wirkt in ihrem bronzegrünen Anstrich und den sauber vergoldeten Buchstaben viel künstlerischer als die späteren hässlichen Marmorkreuze mit den grob eingehauenen Schriftzeichen.

Erst das Ende dieser Periode, die mit der Regierung Friedrich Wilhelms IV. abklingt, führt, wie der Anfang, den gotischen Baldachin in die Friedhofskunst ein. Entweder umschliesst jetzt die gotische Spitzsäule die Büste des Verstorbenen (zum Beispiel das vom nun verschwundenen Dreifaltigkeitskirchhof am Potsdamer Bahnhof in die Geologische Landesanstalt überführte Grabmal für Schadows Schwager, den Oberbergrat Karsten) oder sie birgt, wie ehedem, eine Antike (Grabmal der Familie Teichert, alter Garnisonkirchhof). Die von Goethe verdächtigte „neukatholische Sentimentalität" hatte sich damit in der Friedhofskunst durchgesetzt.

Natürlich konnte die Eisengiesserei, die ja in der Geschütz- und Maschinenfabrikation ihren Schwerpunkt hatte, die Nachfrage allein nicht befriedigen. Die Privatindustrie suchte sie auf dem Wege der Konkurrenz zu entlasten und raffte sich bei dem glänzenden Vorbilde zu grossen und erfolgreichen Leistungen auf. Unter dem Beifall Schinkels wandte Moritz Geiss in grossem Massstabe den Zinkguss an, der in dieser Epoche der Surrogate eine bevorzugte Rolle gespielt hat. Die besten Künstler der Zeit, ausser Schinkel selbst, Stüler, Strack, Persius und andere, lieferten Zeichnungen* auch zu Grabmonumenten, unter denen das für den General v. Tippelskirch (alter Garnisonkirchhof) nach einem Entwurf von Soller, dem Erbauer der Michaelskirche, sich erhalten hat. Auch die Schinkelsche Stele kommt vielfach in dieser Technik vor.

Noch viel mehr wäre vorhanden, wenn nicht der Rost und die oft mangelnde Pflege dem vergänglichen Material zugesetzt hätten. Was aber bestehen blieb, legt Zeugnis ab von der segensreichen Nähe eines grossen Künstlers, der nicht nur den Geist der Zeit, sondern auch ihr Gewissen in unbestechlicher Schärfe verkörpert.

✠

Und diese Nähe macht sich wie bei dem Freigrabe, so auch in den anmutigen und formensicheren

* Auf unserer Abbildung des Scharnhorstdenkmals wird links das Monument für v. Köckritz sichtbar.

* S. Zinkgussornamente nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler, Strack, Persius, Schadow, Knoblauch, Stier und anderen her. von Moritz Geiss. Berlin 1841.

C. FR. SCHINKEL, SCHARNHORSTDENKMAL. INVALIDENFRIEDHOF
AUS DEM ZWANZIGSTEN SONDERHEFT DER BERLINER ARCHITEKTURWELT
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS ERNST WASMUTH A. G., BERLIN

Architekturen geltend, die in dieser Epoche die Wandgräber auszeichnen. Mehr und mehr hat sich der Geschmack von dem schweren und düsterernsten Kapellenbau abgewandt. Das ausgemauerte Gruftgewölbe ist nicht mehr ober- sondern unterirdisch, versunken in des Wortes eigentlichster Bedeutung. Auch die hässliche, an den Sargdeckel erinnernde Form des Grabhügels wird vermieden: eine grosse Steinplatte, ein glatter Efeuteppich deutet die Lage des Grabes an. Und dahinter ist dann die Wand architektonisch organisiert worden.

Die künstlerisch schönste und in den Formen mannigfaltigste Reihe dieser Art von Grabmälern findet man an der sanft ansteigenden Längsmauer der drei vereinigten Kirchhöfe vor dem Prenzlauer Thor. Unsere Abbildungen bieten eine kleine lehrreiche Auslese; man sieht, wie die leider unbekannt gebliebenen Architekten sich in den Geist der Aufgabe hineingearbeitet haben.

Das Richtersche Grabmal (nach 1815) deutet mit seinem grossen Halbbogen in der Front, mit der Gedrungenheit seines Aufbaus und der Einfachheit seiner Profilierung noch auf den älteren Kapellentyp zurück. Es stellt die Fassade eines Gewölbebaus dar, dessen Thorbogen durch die Inschrifttafel geschlossen wurde. Selbständig als flache Wanddekoration mit reinen und kräftigen Details tritt das Wandgrab des 1820 verstorbenen Elias Ruppel auf. Zwei Pilaster tragen einen mit energischer Schattenwirkung vorspringenden dorischen Architrav, über dem sich, ein wenig zurückliegend, ein tympanonartiger Aufsatz erhebt; die geschlossene Mittelwand enthält die Inschrifttafel und darüber in einem ganz flachen Halbbogen die bekränzte Urne.

Für die langausgezogene Wandfläche als Folie einer Reihe von Einzelgräbern hat der Architekt des Erbbegräbnisses der Familie Nitsche eine besonders glückliche Lösung gefunden. Hinter den drei mit grossen Steinplatten belegten Gräbern errichtete er eine schön rhythmisierte Fassade mit zwei kräftigen Eckpylonen und einem in Stelenform heraustretenden Mittelrisalit. Ein querdurchlaufendes Rosettenornament betont und verstärkt die horizontale Richtung. Das Mittelrisalit trägt die einfache Inschriftplatte, die Wandfelder sind auf das zierlichste von zwei Nischen durchbrochen, in denen ovale Opferschalen aus Zinkguss stehen. Dieser im besten Sinne bürgerliche Geschmack erinnert an die gleichzeitige Privathausarchitektur, wie sie in den nach 1840 neu entstehenden Vierteln, dem Geheimratsviertel vor dem Anhaltsthore und dem Tiergartenviertel auftrat, und deren feinsinnige Repräsentanten Hitzig und Eduard Knoblauch gewesen sind.

Unnötig eigentlich hinzuzufügen, dass dieser äusserlich aller Grossmannssucht abgeneigte Geschmack sich auch bei den Grabmälern mit un-

C. FR. SCHINKEL, GRABMALENTWÜRFE. ZEICHNUNG. SCHINKELMUSEUM

echtem Material begnügte. Dafür sind diese Putzflächen, diese Stuckornamente von einer Sauberkeit und Reinheit der Form, die einen hohen Begriff von dem Handwerk der Zeit geben. Freilich der Vernachlässigung konnten sie nicht standhalten. Gleichwohl war man sich des Mangels an Haltbarkeit bewusst und begann sehr bald mit dem Material zu experimentieren. Auch hierbei ging Schinkel mit seiner Begünstigung der gebrannten Ziegelsteine voran. Aber da man nicht zugleich mit diesem neuen Material auch die Dekoration mit gebranntem Thon übernahm, so haftet diesem Typ von Monumenten jene Nüchternheit und Phantasielosigkeit an, der die Krankenhaus-, Kasernen- und Gefängnisbauten aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. rettungslos verfallen sind. Als ein Beispiel für viele sei hier die Grabstätte Franz Krügers und seiner Frau auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof angeführt.

❊

Gern verweilt die Vorstellung beim Bilde diese altberliner Friedhöfe, die, als Stätten stillen Gedenkens und liebevoller Pflege, vor den Thoren der Stadt mit der übersichtlichen Typik ihrer Grabmalkunst wie der Ausklang des harmonischen Kulturlebens der Geister drinnen gewirkt haben mögen. Dies Bild, dessen Reiz seine anspruchslose Schönheit ist, lebendig zu machen und lebendig zu erhalten, thut Not in einer Zeit, die sich bemüht, den prahlerischen Ungeschmack von unseren Friedhöfen zu verbannen und dem Grabmal die verloren gegangene individuelle Stimmung zurückzuerobern.* Noch hat das neumodische Grabmal in Berlin den Anschluss an die Tradition nicht gefunden; denn, wie gesagt, man kennt das altberliner Grabmal nicht. Und bald wird man es auch nicht mehr finden. Unaufhaltsam, wie die Häuser Alt-Berlins, sinken auch die Grabmäler, eins nach dem andern, dahin, und innerhalb der allgemeinen Melancholie des Ortes mahnt diese Vergänglichkeit im besonderen, dass

viel mehr Leben, als auf
der Erde ist,
unter der Erde begraben
liegt.

FRIEDRICH GILLY, FEDERZEICHNUNG
BERLIN, TECHNISCHE HOCHSCHULE

* Es sei hier an die erfolgreichen Bemühungen der „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst“ unter Leitung ihres Vorsitzenden Dr. von Grolman erinnert.

ABBILDUNG 13. MÜNCHENER PRIVATBESITZ

„UNBEKANNTE“, SOGENANNTE UND APOKRYPHE BILDER VON LEIBL

VON EMIL WALDMANN

II

Im Besitz eines bekannten Münchener Malers und Akademieprofessors befindet sich als Leibl ein Mädchenkopf (Abb. 13). Er ist in derselben Technik gemalt, die Leibl zeitweise hatte, es zeigt denselben zarten Gesichtston wie das schöne Bildnis von Leibls Nichte Lina (im Besitz des Herrn Regierungsrates Dr. v. Burchard-Berlin), dasselbe feine Grau des Kleides und eine ähnliche zarte Behandlung des Haaransatzes. In seiner ganzen malerischen Haltung erinnert es sehr an dieses Bild, an diese Epoche, wo Leibl, nach seiner Rückkehr aus Paris, zeitweilig einer für seine Verhältnisse weitgehenden Unplastizität der Formenbehandlung huldigt, wo er, fast im Manetschen Sinne, flächig malt; das Musterbeispiel dieses Stiles ist immer das Bildnis der Nichte Lina in Dreiviertelfigur in der Münchener Pinakothek. So wie Arbeiten aus dieser Zeit aussehen könnten, so sieht der fragliche Mädchenkopf aus. Aber — es ist kein Leibl. Dazu ist er zu schlecht gezeichnet. Und wenn auch Leibl einmal noch so unplastisch malt, eine dermassen in ihrer ganzen Struktur unklare Nase ist ihm nie „gelungen“, und wenn er

ABBILDUNG 14. MÜNCHENER AUKTION 1912

katalogen Mädchenköpfe, die absolut gar keine Ähnlichkeit mit Leibl haben, auf seinen Namen getauft werden, ist unerfindlich. Der Profilkopf (Abb. 14), der in München am 30. April 1912 als Leibl verkauft wurde und nun in Stettiner Besitz ist, ist weder von weitem noch aus der Nähe dem Meister gleich und etwas derartiges einfach Leibl zu nennen, ist Leichtsinn. Nicht ganz so schlimm ist es mit dem Mädchenkopf (Abb. 15), bei dem aber doch der Magdeburger Sammler, der ihn hatte, sehr gut daran that, ihn wieder fortzugeben, nachdem ein Berliner Kunsthändler ihm seinen begründeten Verdacht ausgesprochen hatte.

Mit dem von H. O. Schaller denunzierten Bild (Abb. 12), das in seiner Formenflauheit und in der Unsicherheit seiner Modellierung, in der Übertriebenheit seiner Wirkung, nichts mit Leibl zu tun hat und dessen jahrelanger Aufenthalt in der Stuttgarter Galerie ein sehr trübes Blatt in der Geschichte dieser Galerie darstellt, kommen wir zu einer Spezies von Köpfen, wie man sie häufig im kleinen Handel oder Antiquariatswesen findet und von denen man meinen würde, der Name Leibl sei ihnen nur aus Verlegenheit und Unkenntnis beigelegt worden — wenn nicht eben die Signatur W. Leibl sehr oft

einen Mund noch so flächig in ein Gesicht hineinsetzt, bei ihm sitzt dann der Mund doch und passt zum Gesicht und hat nicht diese verlegene, ausdruckslose Zeichnung. Wenn er die Augenbrauen, wie etwa beim „Bürgermeister" der Nationalgalerie, noch so flüchtig hinwischt, sie wurzeln doch in der Haut und hängen nicht vor ihr, und die Augen schweben nicht vor den Augenhöhlen, sondern liegen in ihnen — von der schwachen, unbestimmten Zeichnung des Untergesichts gar nicht zu reden.

Ich habe dieses Beispiel vorangestellt, als besonders charakteristisch: selbst wenn Leibl einmal nicht streng zeichnerisch vorgeht, sondern sich soweit auf die flächige Manier einlässt, wie er es verantworten kann, so ist seine Form immer noch unendlich viel fester, als die irgendwelcher Zeitgenossen, die den gleichen Pariser Einfluss erfahren haben, wie er. Wer diesen hier abgebildeten Mädchenkopf gemalt hat, vermag ich nicht zu sagen; es wird eine Arbeit eines Müncheners sein, der in den siebziger Jahren in Paris war.

Aus was für Beweggründen oft in Auktions-

ABBILDUNG 16. PRIVATBESITZ

ABBILDUNG 15. PRIVATSAMMLUNG, WIEDER ENTFERNT

beigefügt wäre. Der dem Defreggertypus angehörige bärtige Bauer (Abb. 16) allerdings ist unbezeichnet und nur freihändig als Leibl verkauft worden. Man erinnert sich der Geschichte, wo einmal Defregger eine Arbeit von Leibl gezeigt wurde mit der Frage, ob er, Defregger, das gemalt habe, worauf er seufzend antwortete: „Wenn ich das könnte!" — Obwohl ich nicht sagen kann, ob dieser „Tiroler" von Defregger stammt, soviel ist sicher, hier seinen Seufzer mit dem Gedanken an Leibl zu wiederholen, wäre Defregger nicht eingefallen.

Bezeichnet und zwar ganz gut bezeichnet ist wieder der „Alte Mann im weissen Bart" (Abb. 17)[c] der in diesem Jahre als Leibl für fünftausend Mark angeboten wurde. Fertig ist nur der Kopf, die Andeutung des Körpers ist sehr flüchtig hingestrichen, mit derselben Farbe wie die Unterschrift unten links. Auf diesem Bilde findet man gleich zwei verschiedene Leiblsche Techniken vereinigt, die flüssige grossgestrichene Technik der späten sechziger Jahre, verbunden mit der in kleinen Strichen modellierenden der späteren Zeit. Auf einer dunkelelfenbeinernen, in den Schatten rötlichen Untermalung, die glatt gestrichen ist, sitzen rosa, weiss und violette kleine Pinselhiebe. Der Mund ist lila. Auf einer solchen Untermalung hat Leibl nie so bunt gemalt — ganz abgesehen davon, dass die verwaschene Modellierung an Nase, Mund und Augen durchaus gegen ihn spricht. Das Bild ist übermalt. Auf dem Hintergrunde sieht man nämlich eingedrückt im Gegensinn Zeitungsbuchstaben — das Bild muss einmal, als es noch nass war, in Zeitungspapier eingeschlagen worden sein. Nun sieht man aber am Bart folgendes: der Bart ist im allgemeinen sehr weich angelegt, dann, in der Mitte, mit den kurzen modellierenden Pinselstrichen übergangen. Die Spuren jener Druckerschwärze finden sich nun aber zwischen diesen beiden Schichten, da wo der Bart angelegt ist, ganz deutlich, wo er aber modelliert ist, nur sehr schwach. Das Bild ist also, nachdem es angelegt war, transportiert worden und dann später zu Ende gemalt. Dass Leibl ein durch Druckerschwärze verdorbenes Bild, ehe er es weiter malt, nicht erst gereinigt hätte, wo er doch sonst so gerne mit dem Bimsstein schliff — das ist vollkommen undenkbar.

Schlechter als dieser immerhin sehr geschickt gemachte Kopf ist der „Alte Bauer" (Abb. 18), der im Jahre 1913 als Leibl auf der Grossen Berliner Kunstausstellung (Kat. — Nr. 513) zu sehen war. Hier ist die Zeichnung direkt minderwertig, besonders Kinn und Stirn sind ohne jede Form, die Augen sitzen miserabel im Kopf, der Kontur ist ganz zaghaft gemacht, der Mund noch zaghafter, nur so eben hingewischt, und die Oberfläche des Gesichtes wirkt in der ängstlich und unsicher tupfenden Manier der Pinselführung ganz zerrissen und ohne jede Festigkeit. Es findet sich auch nicht eine gute Stelle an dem Bild, wo man auch sucht, überall lässt das Formempfinden aus, allein wie der Körper vor dem Grund steht, ist direkt schwach. Ehe man ein derartiges Bild als Leibl in eine grosse Kunstausstellung aufnimmt, sollte man sich doch die Arbeit wenigstens etwas genauer ansehen. Und wenn man schon an der Qualität der Malerei nichts merkt —, auch der Laie könnte doch angesichts

ABBILDUNG 18. PRIVATBESITZ
AUSGESTELLT ALS LEIBL 1913 AUF DER GROSSEN BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG

dieses für Bayern doch etwas auffälligen Kostüms stutzig werden. Aber das Bild trägt die Signatur, und das wird genügt haben.

Endlich ist da noch ein Händepaar (Abb. 19), das im Jahre 1901 auf der Grossen Berliner Kunstausstellung war, dann in Privatbesitz überging und jetzt aus Platzmangel verkauft werden soll. Es scheint etwas Verführerisches zu haben, in dem Bericht über eine Ausstellung 1913 wird es (Kunst und Künstler 1913, Seite 582), als sehr flott gemalt, noch über das Händepaar in Köln gestellt. Ich finde diese Arbeit schlecht und Leibls unwürdig trotzdem sie bezeichnet und 1869 datiert ist. Im Jahre 1869 sind die wundervollen Hände der Frau Gedon gemalt, und, um auch eine unfertige Arbeit zu nennen, die meisterhaft angelegten Hände des Szinyei-Bildnisses (Budapester Galerie). Das flotte Handwerk nützt mir nichts, es fehlt wieder am Verständnis der Form: wie der Goldfinger und der kleine Finger der Hand da schlapp herumhängen, ohne Verbindung mit dem Mittelhandknochen, wie die ganzen vier Finger weder liegen noch greifen, das ist Leibl nicht zuzutrauen. Es giebt in seinem ganzen Oeuvre kein Händepaar, in dem die Form und die Struktur so wenig begriffen wäre. Immer sind bei Leibl die Artikulierungen klar, man weiss immer genau wo eine Langform aufhört und wo eine Kurzform anfängt, nicht nur an der Anlage sieht man es bei ihm, sondern auch an der Technik. Eine Fläche behandelt er flächig, eine schmale Tiefenform, wie zum Beispiel einen Finger, körperlich rund modellierend. Aber nie kommt das vor, was dieses Händepaar zeigt: dass es mit gleichartigem Pinselstrich ganz verschiedene Formenbewegungen ausdrückt. Der Mittelfinger der übergreifenden Hand ist mit genau dem gleichen lang herunterfahrenden Strich gegeben, wie die glatte Fläche der darunter liegenden Hand, deren Bewegung entgegenläuft. Das mag „flott" sein, gut ist es nicht und Leibl ist es erst recht nicht. — Auf das Datum 1869 braucht man keinen Wert zu legen. das könnte später irrtümlich aufgesetzt sein. Aber dies Bild passt in keine Periode der Leiblschen Kunst, auch nicht in die früheste. Wenn man an Leibls eigene Äusserung denkt, dass er sein ganzes Leben lang nichts als schöne Hände malen möchte, wenn man weiss, mit welcher Inbrunst er Hände liebte wegen ihres Formenreichtums, und sieht dann diese Arbeit mit ihrer fatalen Armut an Form, dann muss man doch die Unmöglichkeit einsehen.

Max Liebermann hat einmal gesagt, die Kunsthistoriker seien den Malern doch ganz nützlich; denn sie sprächen den Malern nach deren Tode

ABBILDUNG 19. PRIVATBESITZ. ANGEBOTEN 1913

ABBILDUNG 20. ANGEBOTEN 1913

ihre schlechten Bilder ab! Das hat viel Wahres, und man muss, ehe man einen sogenannten Leibl anzweifelt, immer daran denken, dass auch in seinem Oeuvre, besonders in der ersten Akademiezeit manches sehr Schwache vorkommt. Und auch später hin und wieder einiges Unangenehme. Aber die apokryphen Dinge sind nie eigentlich schwach nur im Sinne der Leiblkunst, sondern entweder direkt schlecht oder prinzipiell von ganz andrer Natur. Was bei beglaubigten Leibls schwach ist, liegt doch immer noch auf seiner Linie und trägt seine Handschrift, seine Handschrift, wie sie damals gerade war. Und weil Leibl so gut zu kennen ist, giebt es auch eigentlich keine sehr raffinierten Fälschungen — bei den Apokryphen handelt es sich fast ausschiesslich um Bilder aus seiner Zeit, die keinen Namen hatten und die nun den seinen tragen. Wenn erst einmal getreue Kopien nach verschollenen Werken auftauchen sollten, dann wird man hinzulernen müssen. Es giebt eine Kopie nach einem unfertigen Bildnis Seegers, die glücklicherweise als Kopie bezeichnet ist. Wäre sie es nicht, so hätte man Mühe die Handschrift zu erkennen. Leibl ist von geschickten Leuten offenbar leichter zu kopieren als zu imitieren.

Voraussichtlich werden vorstehende Ausführungen stellenweise Ablehnung erfahren, vermutlich in München. Die hier gemachten Mitteilungen widersprechen in einzelnen Punkten den Münchener Anschauungen. In München giebt es sogenannte Leibls, die von Malern begutachtet sind und daher als Leibls gelten; denn in München ist noch in ziemlich weiten Kreisen die Meinung verbreitet, weil einer ein Maler sei, so müsse er auch in allen die Malerei betreffenden Fragen kompetent sein. Demgegenüber möchte ich der Meinung Ausdruck geben, dass es einfach unglaublich ist, was für schlechte Bilder, gelegentlich von älteren Münchener Malern für Arbeiten Leibls erklärt werden. Im Hause eines bekannten Münchener Sammlers hängt ein Porträt in der bösesten Asphaltschmiererei, als Leibl. Der Besitzer beruft sich darauf, dass A. von Holmberg es als solchen attestiert habe. A. von Holmberg hat, abgesehen von einigen frischen Jugendwerken, sein lebelang nur sehr mittelmässige Arbeiten geliefert. Dann wurde er Direktor der neuen Pinakothek in München, die bekanntlich unter seiner Direktion auf das Grausamste verwahrloste.

ABBILDUNG 17. IM KUNSTHANDEL IN KÖLN, ANGEBOTEN 1913

ABBILDUNG 21. STUDIENKOPF AUS DER LÖFFTZSCHULE 1881

Das sollte eigentlich genügen, um das Attest eines solchen Kunstbeflissenen in den Ofen zu stecken. Aber nein, es wird einem, weil der Mann Maler ist und Galeriedirektor war, als ein gültiges Echtheitszeugnis vorgehalten. — Auch dies ist leider nur ein Fall für viele.

Nachtrag.

Nach Niederschrift vorstehender Ausführungen wurde mir noch eine Reihe weiterer Apokryphen bekannt, von denen ich einige publiziere.

Abb. 23. Männerkopf. Bezeichnet W. L. Als Leibl verkauft 1913 in München. Schlecht.

Abb. 20. Frauenkopf. Bezeichnet W. Leibl. Als Leibl angeboten 1913 in München. Schlecht.

Abb. 22. Alte Frau. Kohlezeichnung von dem Maler Selzam aus dem Jahre 1887. Dem Maler als Studie seiner Hand abgekauft, zirka 1906–07 von dem Kunsthändler Bauer, ursprünglich München, dann London. Im Jahre 1910 (etwa) dem Budapester Kabinet als Leibl angeboten, von dem Maler Strobentz als Arbeit Selzams erkannt, Ankauf abgelehnt. Augenblicklicher Aufenthaltsort unbekannt.

Abb. 21. Frauenkopf mit weisser Halsrüsche. Studienkopf, in der Löfftzschule in München 1881

ABBILDUNG 22. ANGEBOTEN 1910

gemalt, entweder von Claus Meyer oder dem schlesischen Maler Werner Zehme. Als Leibl im Jahre 1904 in Wien verkauft an die moderne Gemäldegalerie ohne Wissen des wahren Urhebers. Der Ankauf erfolgte durch das von einer Künstlerkommission beratene Ministerium, lange Zeit bevor die Sammlung einen fachmännischen Direktor erhielt.

ABBILDUNG 23

FRÜHSTÜCKSSERVICE IM RELIEFZIERATMUSTER. ABBILDUNG 1

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER KGL. PORZELLANMANUFAKTUR
ZU BERLIN

VON

LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD

Die seit langer Zeit vom Berliner Kunstgewerbemuseum geplante Ausstellung zum hundertfünfzigjährigen Jubiläum der Königlichen Porzellanmanufaktur wurde am 20. Oktober eröffnet. Da zu gleicher Zeit das von Dr. Lenz bearbeitete Werk über die Manufaktur erschien, war es möglich, sich auf die besten und am meisten charakteristischen Stücke zu beschränken.

Der Lichthof mit seiner weissen, bis zum ersten Obergeschoss reichenden Wandbespannung, den russischgrünen Vorhängen und Bodenbelag, birgt die Porzellane seit Beginn der Manufaktur bis zur Wende des achtzehnten Jahrhunderts; in den vier vorderen Ausstellungsräumen sind die Werke der Folgezeit bis zur Gegenwart untergebracht.

Schon eine flüchtige Betrachtung lehrt, dass die Gefäss- und Gerätekunst an Bedeutung weit über der figürlichen Plastik steht. Wie bei den meisten Manufakturen sind die Leistungen der frühesten Epoche trotz mancher Mängel in der Technik am reizvollsten. Man spürt deutlich, wie die aus Meissen verschriebenen Künstler ihre Kräfte freudig in den Dienst des jungen Unternehmens stellten, für das der grosse König stets das regste Interesse zeigte. Ohne die persönliche Initiative des Königs wäre das von Gotzkowsky 1761 begründete Unternehmen

TAFELGESCHIRR FÜR DAS NEUE PALAIS BEI POTSDAM. ABBILDUNG 2

CREDENZ AUS DEM FRÜHSTÜCKSSERVICE MIT GOLDMOSAIK AUF BLAUEM GRUND. ABBILDUNG 4

SCHÄFER UND SCHÄFERINNEN ALS DIE VIER ELEMENTE. MODELLIERT VON FR. ELIAS MEYER. ABBILDUNG 3

kaum lebensfähig geblieben, noch hätte es je im Verlauf weniger Jahre eine so bedeutende künstlerische Höhe zu erreichen vermocht.

Die aus Meissen berufenen Künstler, bewährte und erfahrene Kräfte, haben bald einen sehr einheitlich ausgeprägten Stil gefunden. Nur in den ersten Jahren unter Gotzkowsky finden sich in der Blumen- und Landschaftsmalerei Anklänge an Meissen. Ausgeprägt berlinischen Charakter trägt schon ein aus dem ersten Jahr der Königlichen Manufaktur stammendes Frühstücksservice im Reliefzieratmuster (auf der Zuckerdose das Datum 1764, Abb. 1) mit breiten, in dunklem Purpur gehaltenen Rändern und farbigen „Schäferpartien".

Die Reihe der königlichen Service, die an der südlichen Längswand aufgestellt sind, eröffnet das Tafelgeschirr für das Neue Palais bei Potsdam, zweifellos die bedeutendste künstlerische Leistung der Manufaktur (Abb. 2), durchaus originell und unabhängig von fremden Vorbildern. Die zart und duftig gemalten Blumen scheinen auf dem gelblichen Grund förmlich zu schwimmen; sie bilden eine köstliche Harmonie mit den in Orange und Gold gemalten Zwickeln und Spalieren. Den Tafelaufsatz und die dreieckigen Seitenteile zierten vier Figuren von Schäfern und Schäferinnen als Verkörperungen der vier Elemente (Abb. 3) von der Hand des Modellmeisters Friedrich Elias Meyer (1761 bis 1789), auf den wohl auch die Durchbildung der Geschirrformen dieses Services zurückzuführen ist. Auch bei sparsamer Bemalung — bunten Blumen und „goldgespitzten" Rändern — versagte das Reliefzieratmuster seine Wirkung nicht, wie die im Jahr 1766 für den General de la Motte Fouqué und den Fürsten von Liechtenstein gearbeiteten Service beweisen.

Die ersten Anzeigen einer Schwenkung zum Klassizismus machen sich 1767 bei dem Service für das Breslauer Stadtschloss im Antikzieratmuster bemerkbar. Das gleiche Muster wurde 1768 beim roten, 1770 bis 1771 beim gelben Tafelservice Friedrichs des Grossen verwandt. Das „neuglatte" Japanische Tafelservice für das Schloss Sanssouci (1769 bis 1770) zeigt im Randdekor bereits Anklänge an Sèvres. Fast meissnerisch in der Farbstimmung wirkt das ebenfalls für Sanssouci bestellte „Paille"-Service, dessen Randgeflechtmuster in Zitronengelb mit goldenem Gezweig und dessen

FIGUREN, MODELLIERT VON W. CHR. MEYER. ABBILDUNG 5

Watteaufiguren (um 1769) und ein Frühstücksservice mit Goldmosaik auf königsblauem Grund und wunderbar zart gemalten „fliegenden Kindern" in Eisenrot (Kredenz daraus in Abb. 4). Eine ganze Reihe bedeutender Service hat auch das Hamburger Museum hergeliehen, darunter ein im Reliefzieratmuster gehaltenes Frühstücksservice mit Watteauszenen in dunklem Eisenrot (um 1765) und das bekannte Solitäre mit farbigen Bildern nach Chodowieckis Stichen zu „Minna von Barnhelm" (1771). Schliesslich sei noch ein aus portugiesischem Königsbesitz stammendes umfangreiches Frühstücks- und Toiletteservice erwähnt, das einen Begriff von dem Luxusbedürfnis einer vornehmen Dame des achtzehnten Jahrhunderts giebt (Besitzer: Frau M. Oppenheim, Berlin).

An den Formen der Vasen lässt sich die Stilentwicklung vom lebendigsten Rokoko bis zum zopfigsten Klassizismus verfolgen. Wie in Meissen, Sèvres und anderen Manufakturen schuf man ganze Sätze zu drei bis sieben Stück als Schmuck von Pfeilerspiegeln und Kaminen. Am besten gelungen sind die einfachen Potpourris, wie die einzigartige eiförmige Deckelvase mit bunten Blumenbuketts in unterglasurblauem Fond (Berliner Kunstgewerbemuseum), oder die zu einem grösseren Satz gehörigen urnenförmigen Vasen mit vergoldetem Stabwerk und Medaillonporträts von Mitgliedern des Hohenzollernschen Hauses. Die letzteren Potpourris sind dem Muster „vasenförmig mit Stäben", dem sogenannten Kurländer Muster eng verwandt, das englischem Silbergerät nachgebildet ist. Überraschend gut sind die Geschirre vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die vielfach farbige Gründe in Kupfergrün oder Kobaltblau unter der Glasur aufweisen. Mit der Zeit der Freiheitskriege beginnt der künstlerische Verfall der Manufaktur. Die Service für die siegreichen Heerführer sind bezeichnende Beispiele dafür, wie wenig man es noch verstand, dem Material seine Reize zu entlocken.

Spiegel mit „fliegenden Kindern" in Purpur gemalt sind. 1783 folgt das Ovidservice mit eisenroter Malerei nach Boucher, Monnet und anderen, 1780 bis 1781 das Tafelservice „englischglatt" mit Purpurblumen, 1784 das letzte „hellblaue" Tafelservice für Friedrich den Grossen, das auf Wunsch des Königs ebenso, wie das Ovidservice, in Rokokoformen gehalten war.

Neben den Tafelservicen spielten die Frühstücksservice eine grosse Rolle. Auch hier stehen die auf Rechnung des Königs bestellten Stücke an erster Stelle. Sie sind vorzugsweise mit Watteaufiguren, Landschaften oder Putten in bunten Farben, Eisenrot oder Purpur bemalt. Das bekannte, im Neuzieratmuster gehaltene Tête-à-tête, das Friedrich der Grosse 1767 dem General Fouqué schenkte, steht qualitativ auf derselben Stufe wie das ebenfalls mit eisenroten Watteaubildern bemalte Service im Potsdamer Stadtschloss. Das Museum in Weimar hat mehrere Geschirre ersten Ranges zur Ausstellung gesandt: ein Kastenservice mit farbigen

Die figürliche Plastik Berlins wird stets nur lokales Interesse beanspruchen dürfen. Elias Meyer hat in den ersten Jahren eine Reihe von Figuren

modelliert, die noch deutlich die Verwandtschaft mit seinen Meissener Modellen verraten: schlanke, nervös bewegte Gestalten mit frech lächelnden Gesichtern und knitteriger, etwas legerer Kleidung (Abb. 5). Eine seiner besten Figuren der Frühzeit ist die stehende Venus, deren übertriebene Kontrapoststellung an die Art des Giovanni da Bologna erinnert (Abb. 6). Bei dem grossen Dessertservice für die Kaiserin Katharina II. (1770 bis 1772) hat Elias Meyer nur wenige Figuren selbst modelliert; sein jüngerer Bruder Wilhelm Christian Meyer, der in der Folgezeit viele Modelle für die Manufaktur lieferte, wurde hier zum erstenmal zur Hilfe herangezogen. Die farbig dekorierten Figuren leiden freilich sehr unter der geschmacklosen Bemalung. Zu diesem umfangreichen Tafelaufsatz gehören die beiden allegorischen Gruppen aus den sieben freien Künsten, „Baukunst" und „Astronomie", die ganz den Stil der langweilig-korrekten Grossplastik W. Meyers tragen (Abb. 5). (Von ihm stammen zum Beispiel die acht auf dem Leipziger Platz aufgestellten Sandsteingruppen von der alten Opernbrücke). Noch leerer und schematischer im Ausdruck sind die Figuren von Johann Georg Müller, dem Nachfolger Elias Meyers als Modellmeister. Ein Umschwung trat erst ein, als der Architekt Hans Christian Genelli, Gottfried Schadow und andere Bildhauer von Bedeutung zur Mitarbeit bei der Manufaktur herangezogen wurden. Von Genelli stammt der Entwurf zu einem Dessertaufsatz mit vier vom Modellmeister Riese (seit 1789) modellierten Jahreszeitengruppen als Träger von Fruchtschalen und fünf Götterfiguren, zu denen Schadow die Modelle lieferte.

VENUS. VON FRIEDRICH ELIAS MEYER. ABBILDUNG 6.

FERDINAND WALDMÜLLER, HOFRÄTIN VON SZENTGYÖRY. 1846

FERDINAND WALDMÜLLER, HOFRAT VON SZENTGYÖRY. 1846

ZWEI UNBEKANNTE BILDNISSE VON WALDMÜLLER

VON **HANS v. ANKWICZ**

Seit Arthur Rössler vor sechs Jahren durch sein gross angelegtes Waldmüllerwerk die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die bisher arg vernachlässigte Persönlichkeit unseres grössten Alt-Wiener Meisters gelenkt hat, ist Waldmüllers Name nicht wieder so viel in aller Mund gewesen, wie in diesen Tagen, da die Stadt Wien durch die Enthüllung eines von Josef Engelhardt für den Rathauspark geschaffenen Waldmüller-Denkmals eine alte Ehrenschuld an einen ihrer genialsten Söhne abträgt.

Rössler hat im Vorworte zu seiner monumentalen Publikation der Meinung Ausdruck gegeben, dass es ihm gelungen sei, die Lebensarbeit des Künstlers „fast lückenlos“ zur Anschauung zu bringen. Allein wie sehr er sich über den wahren Umfang des Waldmüllerschen Oeuvres getäuscht hat, lehrt schon die kurze Spanne Zeit, die seit dem Erscheinen seines Buches verflossen ist. Denn fortgesetzt kommen neue Werke des Meisters aus Privatbesitz zum Vorschein, darunter nicht wenige, welche die bereits bekannten in qualitativer Hinsicht noch vielfach übertreffen. So erhöht fast jeder neue Fund unsere Achtung vor dem fabelhaften Können dieses Malers, und schon wird der Wunsch rege, es möge das bisher zutage getretene Material neuerdings von berufener Feder in einer dem gegenwärtigen Stande angepassten umfassenden Monographie bearbeitet werden.

Damit nun im zukünftigen Waldmüller-Werke zwei der ansprechendsten Schöpfungen des Künstlers nicht fehlen, sei es dem Schreiber dieser Zeilen gestattet im folgenden auf die beiden schönen Waldmüller-Porträts im Besitze des Herrn Albert von Szentgyörgy in Budapest aufmerksam zu machen. Sie stellen die Eltern des jetzigen Eigentümers dar, nämlich den Hofrat an der Siebenbürgischen Hofkanzlei in Wien Emerich von Szentgyörgy und seine Gattin Barbara, geborene Kirchlehner.

Wir sind in der glücklichen Lage, die Entstehungszeit der Porträts ganz genau bestimmen zu können und zwar mit Hilfe des Vermerkes: Aetat. LXII, der sich auf der Rückseite des Herrenporträts, und der Angabe Aetat. XXXXI, die sich auf der Rückseite des Damenbildnisses findet. Da Emerich von Szentgyörgy, wie mir sein Sohn freundlichst mitteilte, 1784 geboren ist, so muss sein Porträt 1846 gemalt sein. Barbara von Szentgyörgy erblickte im Jahre 1803 das Licht der Welt, mithin ist ihr Bildnis 1844 entstanden; beide Bilder stammen also aus der besten Zeit des Meisters.

Es muss nun gleich bemerkt werden, dass keines der Gemälde signiert ist; indes bedarf es hier kaum einer Signatur, ist doch in unserem Fall Waldmüllers Hand unverkennbar, auch kann auf das ausdrückliche Zeugnis des gegenwärtigen Besitzers, Herrn Albert von Szentgyörgy, hingewiesen werden, der – heute ein Mann von 81 Jahren – sich noch sehr gut erinnern kann, wie seine Eltern Waldmüller zu diesen Porträts sassen.

Was die nähere Beschreibung der beiden Gemälde

betrifft, so brauchen wir im Hinblick auf die beigegebenen Abbildungen nicht auf alle Einzelheiten einzugehen. Nur das sei hervorgehoben, dass Waldmüller namentlich beim Damenbildnis eine ganz besondere Sorgfalt auf die Behandlung des Details, wie des Schmuckes und der Spitzen verwendet hat, während beim Herrenporträt eine grosszügigere Auffassung vorherrscht.

Herr von Szentgyörgy trägt die ungarische Magnatentracht, einen schwarzen verschnürten Rock mit schwarzer zobelverbrämter Mente*, die von einer antiken Agraffe zusammengehalten wird. Der Hintergrund ist gleichfalls dunkel, um so leuchtender tritt der weisshaarige bedeutende Kopf mit den sprechenden schwarzen Augen hervor. Frau von Szentgyörgys Kleid ist von grauer Farbe, der Überwurf aus schwarzem Sammt, das Spitzentuch weiss. Sie sitzt in einem breitlehnigen, rot gepolsterten Stuhle, der Hintergrund ist dunkel gehalten.

Die Maasse der Bilder sind: Herrenporträt 58×68 cm, Damenporträt ebenfalls 58×68 cm. Die schöngeschnitzten vergoldeten Holzrahmen, welche die Gemälde umgeben, sind wohl noch dieselben, die Waldmüller für sie ausgesucht hat.

Können sich die Szentgyörgy-Porträts auch nicht mit den allerersten Leistungen Waldmüllers messen, so zählen sie doch immerhin zu den liebenswürdigsten Werken des Meisters und verdienen auf jeden Fall an hervorragender Stelle in seinem Lebenswerke genannt zu werden.

* Umhängpelz des ungarischen Edelmannes.

THOMAS COUTURE

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Nur scheinbar abhängig von der fast schon allzu populären Feuerbachverehrung der jüngsten Zeit, in Wirklichkeit von einem in bezug auf künstlerisches Qualitätsgefühl nicht durchaus gesicherten posthumen Gerechtigkeitsbestreben angeregt, haben eben zwei umfangreiche Gesamtausstellungen vergeblich zu zeigen gesucht, dass die beiden wichtigsten Lehrer Anselm Feuerbachs, Karl Rahl und Thomas Couture, als Meister von Bedeutung, einer grösseren als man ihnen bisher zuerkannte, für sich bestehen. Im vergangenen Dezember veranstaltete die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens eine Rahl-Ausstellung, und im Juni gab die Galerie Levesque in Paris Gelegenheit zu einer umfassenden Übersicht über die Werke Coutures im pariser Privatbesitz. Ein grosser Teil dieser Werke konnte erfreulicherweise auch in Deutschland, im Oktober in der *Galerie Heinemann* in München gezeigt werden. Der Rahl-Ausstellung ist hier bereits gedacht worden (Jahrgang XI, S. 281). Was die beiden Ausstellungen verbindet, ist die Ähnlichkeit des erreichten Resultates, das bei dem farbenfrohen wiener Revoluzzer einfacher, aber noch ungünstiger als bei dem verwöhnten

TH. COUTURE, DREI JUNGE MÄNNER. STUDIE ZU DEM BILD „DIE ANWERBUNG DER FREIWILLIGEN“
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

TH. COUTURE, MÄDCHENKOPF
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

maître-peintre und Hofmaler des dritten Napoleon auszudrücken ist. Es ist erfreulich, dass man endlich einmal weiss, wie es um Rahl und Couture bestellt ist, dass man ohne Vorbehalt die Vielgenannten nur mehr in ihrer hier zweifellos kaum zu übertreffenden Fähigkeit als Lehrer anzurufen hat.

Besonders der Name Thomas Coutures ist in der Eigenschaft des gerne beschworenen Zusammenhangs mit Feuerbach und Victor Müller, mit Knaus und Henneberg, mit Manet und Puvis zu einer Formel geworden, die sich im allgemeinen mit dem großen Zeremonienbilde „die Römer der Verfallzeit“ im Louvre deckte. Der ausgezeichnete Frauenkopf der Nationalgalerie kam für uns in seinem Gegensatz zu der grossen Leinwand als das Fragezeichen hinzu. Die dunkeln, aber sehr lehrreichen und trotz ihrer Starrheit dekorativ geschickten Fresken der Marienkapelle von St. Eustache werden selten aufgesucht, die beiden Porträts der Sammlung Moreau-Nelaton – aus Coutures Frühzeit (1836 und 45) und zum Allerbesten gehörend – an einer Seitenwand leicht übersehen. Daraus und aus einigen Privatsammlungen, wie Ravené, war bisher im grossen und ganzen die Vorstellung der Bedeutung Coutures zu konstruieren. Die Ungewissheit wurde um so peinlicher, wenn einstens der alte Chéramy vor seinem reizenden Frauenköpfchen stolze Tiraden erzählte oder selbst Rouart das Kinderbild, dessen empfindungsvolle Malerei bei der Versteigerung der schönen Sammlung nur wenige Livres einbrachte, für eine gute Arbeit erklärte. Das Bedauern über den durch den Zusammenbruch des Kaiserreiches veranlassten Verlust der erst in Skizzen angelegten drei Hauptwerke Coutures, die Napoleon bestellt hatte (Taufe des kaiserlichen Prinzen, Gründung der Freiwilligenkorps, Rückkehr der Truppen aus der Krim), wurde da gelegentlich in der gleichen Temperatur ausgesprochen wie der Schmerz über den Untergang der Chassériauschen Fresken, und selbst Coutures Gegensatz zu Delacroix, der sich in offene Feindschaft wandelte, erhielt in der Erinnerung an die hinreissende Persönlichkeit des Lehrers und Menschen Couture bei dem jetzt fast völlig gelichteten kleinen Kreise, der vor dreizehn Jahren mit Hilfe der Tochter des Meisters für dessen Nachruhm einzutreten beschloss, von vorn herein mildernde Umstände zuerkannt. Im Interesse dieser Gruppe wäre die Zurückhaltung, welche die Familie mit ihrem Besitz bisher bewährte, nachträglich doppelt zu billigen.

Denn der Nachteil, der fast alle bedeutenden Lehrer unterdrückt – die Grössten nicht immer ausgeschlossen –, dass ihr eigenes Schaffen verkümmert, indem es die Richtlinie verliert und ins Schwanken gerät durch die allzu intensive Beobachtung fremder Vorbilder, zeigt in dieser Ausstellung der Werke Coutures sein Versagen in einer ganz unerwartet deutlichen, fast durch die sämtlichen Bilder unverhohlen gewiesenen Bestimmung. Noch schlimmer, er zeigt uns unmittelbar dabei ausserordentliche Talentproben, die nur der sträfliche Leichtsinn – Feuerbach spricht einmal im künstlerischen Sinne von der Liederlichkeit der Coutureschule – und die Arroganz Coutures nicht zur Vollendung haben gelangen lassen. Der äussere Anblick der Couture-Ausstellung, wie sie eben in der Galerie Heinemann zu sehen, ist aus dem Grunde so unklar, verwirrend und abstossend, als man den Saal mit dem Bewusstsein betritt, das Werk eines Einzigen, eines Unbekannten kennen zu lernen, und nun bei der Umschau lauter gute Freunde zu gewahren glaubt, hier Géricault und Daumier, dort die Kälte des Prudhon und die Feinheit der Ingresschule, und wieder unsere Deutschen, Genrebilder nach Knaus und die Vorlage, ja die zweifellose Vorlage für Victor Müllers Schneewittchen (la courtisane). An der linken Wand Watteaus Charme auf farbigen Gardistenröcken neben einem Gemüsekarren im Stil Courbets und einer allzu intelligent nach Rousseauschem Rezept gemalten Baumgruppe aus dem Park von Villers le bel. Und gegenüber hängt ein schlafender Richter aus dem gestrigen Charivari neben einem Kinderköpfchen, süsslich wie Greuze, und vollendeten Aktstudien, weit besseren als diejenigen, welche Anselm Feuerbach mitbrachte. In der Mitte das herbe Bildnis des Monseigneur Sibourg, kühn hingeworfen mit jener Impulsivität, die Lenbachsche Skizzen ebenfalls haben, wie eine Mahnung, vor dem endgültigen Urteil nochmals zu revidieren. Aber

gerade diese Arbeit zwingt doppelt zu einer gerechten und strengen Entscheidung.

Der Maler Couture ist ein glänzender Virtuose, in allem die Parallelerscheinung zu Meyerbeer, dem Komponisten. Kein Interpret malerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die das tiefste Ergreifen des Lebens erheischen. Aber ein kühner Rhapsode, der mit der Gewaltsamkeit des geborenen Schauspielers sein Publikum hinreisst, dem im Studium der grossen venezianischen Dekorationskunst Bühneneffekte von ungewöhnlicher Geschicklichkeit gelingen und der es daher versteht, über die Kunst der Delaroche und Gros hinauszukommen, indem er ihre Ehrlichkeit durch die Mache der Sensation überbietet. Ein hochbegabter Kraftmensch wie ein Benvenuto Cellini und im nächsten Augenblick wieder ein knickender Schwächling, wirkt er mit seiner Verwandlungskünstelei, die vielleicht durch ein „Hereinspaziert", aus seinem eigenen Munde am geschicktesten inszeniert wurde, da sie unbedingt der Jahrmarkstrompete bedarf, doppelt unangenehm bei den mehrfach vorhandenen besseren Arbeiten, besonders den Frauenköpfen und den wenigen Porträts. Umsomehr als die malerische Handschrift recht grob ist und die Technik bei aller Routine bedenklich äusserlich wirkt. In der Farbe matten Tönen geneigt, die auf eine sehr dünne, meist leimartig aussehende Sepiauntermalung aufgetragen sind, und nur selten aus dem hellblau und graubraun zu ausgesprochenen Klängen hinübergelangend, bleibt ehestens der Zeichnung jener Reiz, den alle improvisatorisch geschaffenen Skizzen aus sich selbst besitzen.

Was nutzt es, darüber zu klagen, dass dem glücklichen Temperament die Energie fehlte, oder auf Delacroix zu weisen! Auch bedarf es keiner ausführlichen Beschreibung der ausgestellten Bilder, um dem Gesamturteil den Fond der kritischen Einzeluntersuchung zu geben. Wenn hier nur noch bemerkt wird, dass Couture nicht mit Puvis weiterlebt, und also auch nicht zu der dekorativen Anschaulichkeit des Maurice Denis überleitet, dass sein Einfluss auf Feuerbach wichtig, aber nicht entscheidend ist, indem die Art desselben am ausgesprochensten und unerfreulichsten in Hennebergs „Jagd nach dem Glück" zu Tage tritt, dürfte das Wesentliche gesagt sein. Die Bedeutung des Lehrers Couture bleibt eine Sache für sich, und vielleicht wird es möglich sein, dem Porträtmaler eine besondere Anerkennung zu widmen. Dazu müsste freilich noch eine Reihe von Bildnissen gefunden werden, die in der delikaten malerischen Ausführung jenen gleichen, welche durch die Aufnahme in die Sammlung Moreau-Nélaton ihrem Schöpfer einen mit höheren Ansprüchen, als sie diese Ausstellung zu erfüllen vermochte, begründeten Ruhmestitel verschafft haben.

EMIL POTTNER, FLIEGENDE ENTEN. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN), BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Eine *„Neue Galerie“* hat sich in der Lennéstrasse aufgethan. Sie unterscheidet sich, soweit man bis jetzt sehen kann, insofern grundsätzlich von den anderen Kunstausstellungshäusern Berlins, als sie nicht den Ehrgeiz hat ein „Salon“ zu sein. Mit diesem Unternehmen wird — ebenso etwa wie vorher schon mit dem Graphischen Kabinet (Neuman) am Kurfürstendamm – ein Versuch gemacht, der in Paris und auch schon in München längst geglückt ist; es wird versucht, Interessenmittelpunkte für bestimmte Gruppen von jüngeren Künstlern und für die neuesten Kunstwerke zu schaffen. Bei der Neigung zu Monopolisierungen, die im Berliner Kunsthandel von je bestand, sind Gründungen wie diese Neue Galerie oder wie das Graphische Kabinet durchaus zu begrüssen. Eröffnet wurden die neuen Ausstellungsräume mit einer interessanten Ausstellung von Bildern jüngerer deutscher und französischer Maler. Von Grossmann wurden einige seiner im Vorübergehen gemachten talentvollen Bilder, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen gezeigt, von Jul. Pascin eine ähnlich vielfältige Kollektion seiner zarten und graziös grotesken Verwegenheiten, von Pechstein vier dekorativ robuste Stilleben, von Picasso schöne, etwas akademisch zurückhaltende frühe Zeichnungen, von Matisse ein farbig interessantes Stilleben und einige geistreiche Aktlithographien, von Braque wirkungsvolle Landschaftskompositionen und von Vlaminck einige Bilder voll starker Reize einer malerisch beherzten Transpositionskunst. Neben anderen Arbeiten fielen in ihrer anregenden Problematik einige Bilder von Derain und Kisling auf. Auch wusste Walter Bondys französisch kultivierte Malerei sich zu behaupten. In einem besonderen Zimmer wurden Beispiele primitiver Negerplastik und entwickelter ostasiatischer Skulptur so gezeigt, dass man in einem Raum von Schutzheiligen der neuesten Malerei zu sein glaubte. —

Im *Graphischen Kabinet* (Neumann) waren ebenfalls jüngere Talente in geschickter Auswahl versammelt worden. Wie es denn in diesen kleinen Räumen am Kurfürstendamm überhaupt recht lebendig zugeht. Der Besucher spürt, wie die Interessen aus den Ateliers der neuen Talente unmittelbar in diese Ausstellungsräume dringen. Und das ist eigentlich das Beste, was man von einer Kunsthandlung sagen kann. —

Bei *Paul Cassirer* war eine prachtvolle Degasausstellung zu sehen. Daneben waren schöne Bilder von Cézanne, Renoir und Pissarro und Zeichnungen von Delacroix, Goya und Rodin ausgestellt. Also eine ganz klassisch anmutende Eliteausstellung. Eben darum braucht an dieser Stelle nicht im einzelnen darüber gesprochen zu werden. K. Sch.

NEW YORK

Der Sammler Benjamin Altman †.

Die Sammlung, die der in Kunstkreisen sehr bekannte New Yorker Warenhausbesitzer Mr. Benjamin Altman seit etwa 1890 zusammengebracht hatte, gehörte zu den Sammlungen grossen Stiles. Nächst der Morganschen und der Widenerschen dürfte es wohl die kostbarste sein, die jenseits des Ozeans begründet wurde, wenigstens insofern es sich um Bilder alter Meister handelt. Seine Versuche mit Kunstwerken des neunzehnten Jahrhunderts hat Mr. Altman nicht fortgesetzt, nachdem er schon, ich glaube in den achtziger Jahren, einige Arbeiten der Barbizonschule erworben hatte.

Zu alten Gemälden kam er auf dem in Amerika nicht

GEORG KARS, NEGER
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON „NEUE KUNST“ (HANS GOLTZ), MÜNCHEN

MAX PECHSTEIN, STILLEBEN
AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, BERLIN

mehr ungewöhnlichen Umwege über ostasiatisches, besonders chinesisches Kunstgewerbe. Nachdem er für diese Kostbarkeiten einmal eine Leidenschaft gefasst hatte, wandte er sich alten europäischen Gemälden zu. Sein Stolz waren die Holländer. Von Rembrandt allein besass er etwa fünfzehn Gemälde, darunter mehrere allerersten Ranges aus der Spätzeit. Ausser der zuletzt erworbenen „Bathseba" der Sammlung Steengracht sei vorallen Dingen genannt das Bildnispaar das als „Titus" und als „Titus' Frau" bekannt ist, aus der Kunstsammlung, Bilder wie gesagt von absoluter Vollendung, auf der gleichen Höhe wie das berühmte Braunschweiger Familienbild. Dann ein Männerbildnis aus der Thiemsammlung, ferner zwei alte Frauen, eine vormals in russischem Privatbesitz, eine andere aus der Sammlung Arthur Sanderson. Rembrandt war Altmans letzte Liebe. Die Rembrandtkäufe reichen noch kein Jahrzehnt zurück.

Unter den andren Holländern fielen nur auf das ganz frische Bild „Sonnblick" von Jacob Ruisdael, sehr gross im Format, und das gleichfalls grosse Bild von Jan Vermeer „Mädchen am Tisch" (ehemals Sammlung Rudolphe Kann), das in die Frühzeit des Meisters gehört und trotz einiger eingeschlagener Stellen doch ein Meisterwerk von Rang ist.

Van Dyck ist mit dem Bilde der Marquise von Durazzo glänzend vertreten. Die in Amerika so sehr geschätzte spanische Schule war bei Altman, wohl infolge der scharfen Konkurrenz Huntington und Widener, nur mit einem Werk sehr gut repräsentiert. Mit Velasquez' „Philipp IV" aus der Sammlung Villahermone. Es war bestritten worden, dass das Bild eigenhändig sei, ebenso wie der vor etwa acht Jahren für Boston gekaufte „Philipp". Gerade bei Velasquez ist dergleichen schwer auszumachen. Es wird dem Besitzer und den Nichtspezialisten genügen, dass Beruete Altmans Velasquez attestiert hat. Fast überall in amerikanischen Sammlungen treten die Ialiener und Deutschen etwas hinter den Niederländern zurück. Bei Altman war das nur bedingt der Fall. Drei florentinische Madonnen nannte er sein eigen: eine von Filippino, eine, besonders wichtig, von Verocchio, und eine interessante von Mainardi. Botticelli ist zwar nicht mit einer Madonna, sondern mit einem Hieronymusbilde zur Stelle. Das wertvollste Stück des italienischen Quattrocento jedoch ist der in Deutschland gut bekannte „Mantegna" der Sammlung Weber in Hamburg. Von Tizian sieht man ein Kardinalsporträt, von Francia, ein überraschendes Bildnis des Federigo Gonzaga und Altmans „Ariosto" trägt den Namen Giorgiones, ist aber auch wenn es „nur" ein Sebastiano del Piombo sein sollte, ein sehr schönes Bild.

Gering an Zahl sind die deutschen Bilder und die niederländischen Primitiven. Der Dirk Bouts der Sammlung Oppenheim ist bekannt; weniger die „heilige Anna" die, ich weiss nicht ob ganz mit Recht, den stolzen Namen Dürer trägt. Über allen Zweifel erhaben dagegen sind die beiden Holbein der Sammlung, das Bildnis der Margaret Wyatt und das der Lady Rich.

Altmans Mittel waren ziemlich unbegrenzt. Es gab Jahre, wo er für sechs Millionen Mark in Kunstwerken anlegte. Einen Holbein; die „Magaret Wyatt", hat er mit mehr als einer Million bezahlt, und die beiden Rembrandts „Titus und Frau" sollen ihn auch über eine Million gekostet haben. Um auf der Hudson Fulton-Ausstellung in New York 1909 gute Figur zu machen, erwarb er kurz vor Toresschluss noch für mehr als vier Millionen Mark Bilder, darunter diesen „Titus und Frau", den Ruisdael und den Vermeer.

Ob Altmann persönlich Kenner war, ist mir nicht bekannt. Beraten war er offenbar sehr gut; die Firma Duveen Brothers hat ihm wohl seine Hauptstücke geliefert. E. W.

SCHWEIZ

Von vielen Ausstellungen nur eine: die einer Privatgalerie. Der Besitzer, Herr Kissling, hat sie für kurze Zeit dem Kunsthaus Zürich anvertraut. Sie ist von gewaltigem Umfang und gipfelt in der Darstellung der Malerei Hodlers, Amiets und Giacomettis. Ein Saal ist Trachsel gewidmet, der so noch nie zu Worte kam. Auch Eduard Vallet erscheint mit einer Gruppe von Gemälden. Sodann bemüht sich der Sammler um Jung-Zürich (hauptsächlich Hermann Huber, der Gotiker, und das anmutige an Welti und Thoma erinnernde Talent Ruegg). Im

A. DERAIN, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, BERLIN

ganzen manchen Wunsch überbietend oder enttäuschend, ist die Sammlung eine gute Auswahl schweizerischer Kunst. Sie wird jetzt in ein prächtiges neues am Zürichberg von Moser erbautes Haus übergeführt. J. W.

KÖLN

Der *Kölner Kunstverein* hat mit dem 29. September neue Ausstellungsräume bezogen. Da die Stadt des Flügels, den der Verein bisher im Wallraf-Richartz-Museum innehatte, für ihre Sammlungen benötigte, hatte sie dem Kunstverein gekündigt. Die neuen Räume liegen im Zentrum der Stadt, am Domkloster 3, gegenüber dem Haupteingang des Domes. Paul Cassirer-Berlin ist die künstlerische Leitung der Ausstellungen übertragen. Die erste Ausstellung, die eine Art Programm darstellt, verrät deutlich die Cassirerschen Richtlinien und zeigt den französischen Impressionismus in qualitativ ausgezeichneten Stücken, sodann, angedeutet durch auserlesene Werke, die deutschen Stilbildner. Von den Franzosen sind vertreten Manet (namentlich seine Bar), Renoir (u. a. die Badende), ausserdem Pissarro, Monet, Sisley, Courbet, Géricault, Cézanne, Toulouse-Lautrec; für sich stehend, mit drei Werken van Gogh. Die verschiedenen Stilrichtungen der deutschen Kunstentwicklung repräsentieren Schuch, Feuerbach, Habermann, Kalkreuth, v. Marées, Hodler, Thoma, Trübner und Uhde und als geschlossene Gruppe der Kreis um Liebermann (der selbst mit sieben Werken erscheint) mit Slevogt und Corinth bis zu den Jüngeren. Von Düsseldorfer Kunst sieht man unter anderm Gemälde von Bretz Kampf, te Peerdt, Westendorp. Die Graphik wird durch eine Anzahl scharf gesichteter Arbeiten rheinischer, speziell Kölner Künstler vertreten, die Plastik durch die Berliner Barlach, Friedrich, Gaul, Kolbe und Tuaillon, durch die Kölner Grasegger und Wildermann und durch die Pariser Lehmbruck und Löhr. A. F.

MÜNCHEN

Im Kunstsalon Hans Goltz fand eine grössere Ausstellung von Werken von Georg Kars statt, Figurenkompositionen, einige stark auf expressionistisch-monumentalen Stil gearbeitete Einzelgestalten und eine Anzahl von Landschaften enthaltend. Ein hohes Talent, dessen rasche Entwickelung zuerst durch Trübner, Liebermann, Slevogt bestimmt wurde, um nach solchen unpersönlichen Übergangsstadien in starker Bewusstheit der expressionistischen Ausdrucksform sich zuzuwenden, scheint ähnlich wie etwa vor drei Jahren Beckmann an einer Stelle angelangt zu sein, wo Sturm und Drang des Wechsels der ruhigen Klarheit einer in sich gerichteten Eigenart entgegengehen. In diesem Sinne wären die jüngsten figürlichen Arbeiten von Kars zunächst noch Versuche, die völlig gerecht zu würdigen aus Mangel an innerem Verhältnis zu seiner Art zu sehen und darzustellen mir nicht gelungen ist, während mir die letzten Landschaften doch weniger Respekt, aber mehr persön-

liche Zustimmung abgewannen, deren Grund in der vereinfachenden schlicht naturgemässen und deshalb freieren Beobachtung liegen wird. U.-B.

HAMBURG

Das Ereignis des Oktobers war die Eröffnung der von Baudirektor Schuhmacher erbauten, vom Direktor Prof. R. Meyer organisierten Kunstgewerbeschule. Unter den Ausstellungen des Monats nimmt die Munch-Ausstellung bei *Commeter* die erste Stelle ein. Das gesamte graphische Werk des Künstlers wird gezeigt. Der Kunstverein stellte neben Bildern des Hamburgers Ernst Eitner, Werke von Jul. Hess aus Stuttgart und Th. v. Brockhusen aus. Es folgt eine Auswahl alter Künstler aus Schleswig - Holstein, darunter der Rembrandtschüler Jürgen Ovens (1623–1678). Hakon.

VON OSTASIATISCHER KUNST

Die Geschichte des ostasiatischen Einflusses in der europäischen Kunst ist trotz mancher Versuche noch ungeschrieben. Was man kennt ist die Bedeutung Chinas für das Kunstgewerbe des achtzehnten, die Bedeutung Japans für die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Und in den letzten Jahren scheint es,

JUL. PASCIN, KINDER
AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, BERLIN

PABLO PICASSO, AKT. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, BERLIN

als sollte China wiederum in den Vordergrund rücken. Rasch wird von solchen, die es nicht kennen, Japan verleugnet, und Kundige, die kaum imstande wären, im Ernstfall ein japanisches von einem chinesischen Gemälde zu unterscheiden, predigen die neue Lehre von der Bedeutungslosigkeit der japanischen Kunst.

Man sollte zuerst über das Gemeinsame sich Klarheit schaffen, ehe man das Unterscheidende zu sehen versucht. Ich selbst habe es unternommen, in einem Büchlein über ostasiatische Kunst, deren Eigenart als ein Gesamtphänomen dem europäischen Denken verständlich zu machen. Ich weiss, dass neueste Kenner das Buch nicht chinesisch genug finden werden, aus dem einfachen Grunde, weil es das Japanische als gleichwertig mit einbezieht. Dabei übersehen sie nur, dass Japan für uns das grosse Museum Ostasiens bedeutet, und dass bei dem Fehlen gleich sicherer Denkmäler in China in den meisten Fällen die Entscheidung zunächst offen bleiben muss, ob ein Werk, ja ein ganzer Stil original-japanischen oder ursprünglich chinesischen Ursprungs sind. Studieren kann man ostasiatische Kunst bis auf wenige Zweige, wie die Steinplastik, die in den Felsentempeln Chinas sich erhielt, nur in Japan. Hier allein findet man chinesische Gemälde, die ihren Stammbaum über Jahrhunderte hinauf besser belegen können als nur durch Reihen zweifelhafter Sammlerstempel. Hier sind uralte Tempel mit ihrem ganzen Inhalt bis auf unsere Tage gekommen, und das einzigartige Schatzhaus des Kaisers Shômu, das im achten Jahrhundert gestiftet, wurde bewahrt

RUD. GROSSMANN, GESELLSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER NEUEN GALERIE, BERLIN

ein unschätzbares Material zur Geschichte der ostasiatischen Kunst. Was hier chinesischen, was japanischen Ursprungs ist, wird sich bis ins einzelne niemals sicher entscheiden lassen.

Und was die frommen Mönche der alten Zeit und die eifrigen Liebhaber des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts versäumten, das holen ihre Enkel heut nach. Die schönsten Seladone, die in China aufzutreiben sind, erwarb Marquis Inouye, und geringere Sammler wetteifern mit ihm. Die herrlichsten Bronzen der chinesischen Vorzeit besitzt Baron Sumitomo. Was der Eisenbahnminister Tuan Fang, einer der bedeutendsten Männer des neuen China, der während der Revolution ermordet wurde, besass, soll trotz gegenteiliger Versicherung ebenfalls in japanische Hände übergehen.

Es gab in dieser Sammlung ein Rollbild, das den Namen des berühmten Ku K'ai-chih, eines Malers des vierten Jahrhunderts trägt. Die japanischen Kenner, die es sahen, bewahrten dem ehrwürdigen Siegel gegenüber besser die Fassung als ihre englischen Kollegen, die auf der Echtheit eines ebenso bezeichneten Makimono, das ins British Museum gelangte, hartnäckig bestehen. Es sollte doch zu denken geben, dass der Besitz an alten chinesischen Gemälden, dessen Japan sich rühmt, in neuerer Zeit fast gar nicht vermehrt wurde. Nur Sammlungen der jüngeren Malerei, der sogenannten chinesischen Südschule, entstehen noch, an der die Europäer sehr mit Unrecht bisher fast ganz vorbeigehen. Es ist ja in der That, schwer zu glauben, dass im Gegensatz zu Japan in China sämtliche Gemälde der alten Zeit zu Grunde gegangen sind. Aber die verschiedenen politischen Verhältnisse hier und in Japan könnten diese auffallende Thatsache erklären. Und was bisher von Franzosen, Engländern, Deutschen an angeblich alten Meisterwerken nach Europa gebracht wurde, ist nicht eben geeignet, die Annahme zu widerlegen.

Auch die Gemälde, die Herr Dr. Voretzsch jetzt im *Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe* ausstellt, können nicht für das genommen werden, wofür sie gelten wollen. Der Katalog macht selbst zuweilen Einschränkungen, aber er geht noch viel zu weit im guten Glauben an schriftliche Bezeichnungen. Es ist methodisch unbedingt erforderlich, von dem besser beglaubigten ausgehend eine Vorstellung von dem Stile berühmter Meister zu bilden, oder aber, wo alle sicheren Grundlagen fehlen, zunächst ganz auf Zuschreibungen zu verzichten. Auch ein Chinese, der etwa in Mailand italienische Kunst sammelt, wird nicht nach einigen Jahren einen Cimabue und ein halbes Dutzend Raffaels heimbringen. Das sollte man sich klar machen und seine Ansprüche niedriger schrauben. Auch die Hamburger Sammlung hat ihr bestes unter den Werken neuerer Meister, wo manches anmutige Stück sich findet. Wäre der Schwerpunkt nach hier verlegt, so hätte sich wohl auch noch bedeutenderes schaffen lassen. So sind eine Reihe schöne Seladone und patinageschmückter Bronzen der beste Gehalt der Sammlung, wenn auch ein Vergleich mit Sumitomos kapitalen Stücken oder den besten Werken der ostasiatischen Ausstellung in der Berliner Akademie ausgeschlossen ist.

Ein Privatmann hat das gute Recht, in erster Reihe zur Befriedigung eigener Neigung zu kaufen. Aber oft sind aus Privatsammlungen Museen entstanden. So eröffnete eben jetzt mit Adolf Fischers Besitz Köln das erste *ostasiatische Museum* in Deutschland. Es ist eine hochverdienstliche, aber auch eine ebenso verantwortungsreiche That. Mit Genugthuung wurde die Vollendung des Werkes gefeiert. Köln ist stolz, durch diesen Bau, der sich als zweiter Flügel parallel dem kürzlich eröffneten Schnütgen-Museum an das Kunstgewerbemuseum der Stadt anschliesst, aufs neue seinen Kunstsinn bewiesen zu haben. Wir registrieren heut nur die Thatsache und wollen in ruhigerer Stunde versuchen, die Leistung zu werten.

Curt Glaser

PRAG

Der tschechische Kunstverein *„Manes“* bringt alte Meister der Graphik, Niederländer, Deutsche, Italiener, Franzosen. Neben Tiepolo, Callot, Ostade, Krug, Chodowiecki und anderen, vor allem Rembrandt und Dürer, wohl die zwei grössten Graphiker aller Zeiten.

Chodowieckis delikate „Occupations des dames“ sind kein glücklicher Gegensatz zu Dürers tiefernster, erzener Persönlichkeit, in dessen Nähe sie hängen. Dürer ist am stärksten vertreten. Sein überaus prächtiger Holzschnitt des „Christoforus“ gehört zu dem Besten dieser Ausstellung.

Obwohl sie zu unvollständig ist — wenigstens Hoghart und Goya möchte man ungern vermissen — gebührt doch dem Vereine Dank. Denn es scheint, als triebe es wieder einmal mit besonderer Kraft die Geister zu jener Kunstgattung, als sollte sich unser Kunstwille vor allen in dieser Form restlos entfalten. H. F.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Von den Ergebnissen der Versteigerung der Majolikensammlung Adolf von Beckeraths bei *Rudolf Lepke* notieren wir einige Preise, wie sie der Öffentlichkeit mitgeteilt worden sind: Apothekertopf, florentinisch, fünfzehntes Jahrhundert, 5700 M.; Kanne (abgebildet in Kunst und Künstler, Seite 126) 10300 M.; Grosse Schüssel, blau dekoriert, Florenz um 1450, 7000 M.; Flaschenvase, Florenz, erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, 8000 M.; Grosser Albarello, Faenza, um 1450, 14000 M.; Grosse Kanne mit Schnabelausguss, Florenz um 1450, 13000 M.; Flach vertiefter Schalenboden, Deruta um 1490, 5500 M.; Terrakottafigur der Madonna mit Kind, Jacopo Sansovino, 10000 M.; Terrakottafigur der Madonna, Antonio Begarelli, 9000 M.; Terrakotta eines Mönches, Florenz um 1500, 19500 M.; Terrakotta eines Knaben, Florenz, Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, 15000 M.; Statuette eines betenden Engels, Andrea della Robia, 11000 M.; Rundes Hochrelief, Andrea della Robbia, 15500 M.; Zwei vertiefte Teller, erstes Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, 4500 M.; Schnabelkanne, blau- und ockerfarbig lustriert, erstes Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, 3700 M.; Grosse tiefe Schüssel, erstes Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, 5200 M.; Flacher Teller, Gubbio, Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, 7800 M.; Flacher Teller, Urbino, Arbeit von Xanto Avelli, erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, 5100 M.; Flacher Teller, Siena um 1500, 9900 M.; Grosse Apothekervase; Siena, erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, 3300 M., Vase mit zwei Henkeln, florentinisch, erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, 11400 M.; Grosse tiefe Schüssel, Orvieto, erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, 6200 M.; Grosser zweihenkeliger Albarello, florentinisch, erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, 4200 M.; Grosser Albarello, Florenz um 1450, 4700 M.; Grosser Albarello, Faenza, um 1450, 9200 M.; Apothekerflasche, Faenza, um 1470, 9700 M.; Albarello, Florenz um 1450, 6100 M.; Grosse Vase, Faenza, um 1450, 9100 M.; Grosser Teller, Faenza, zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, 4400 M.; Albarello, Florenz um 1450, 6000 M.; Das Gesamtresultat wird mit 553604 M. angegeben.

K. FR. SCHINKEL, TUSCHZEICHNUNG
CHARLOTTENBURG, SCHINKEL-MUSEUM

NEUE BÜCHER

Hans Holbein der Jüngere. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Ganz. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-Anstalt 1912.

Es giebt Moden in der Kunstgeschichte, Zeiten, in denen die Primitiven obenan stehen in der Schätzung, andere, in denen man sich für das Barock begeistert. Man entdeckt Greco, um in seinem Namen Velasquez zu vernichten. So konnte die Schätzung Grünewalds, des halb vergessenen, eine Zeitlang die Erkenntnis der Werte Dürerischer Kunst verstellen. Und trügen nicht alle Zeichen, so muss die nächste Welle den Namen des jüngeren Holbein emportragen. Den Kunstschreiber allerdings lockt dieser stille Klassiker der Malerei, der seinen geraden Weg ging, weniger als die aus Sturm und Drang spätgotischen Formenzwangs erwachsene Kunst Dürers oder der geniale Meister des Isenheimer Altars. So muss dieser dritte unter den Grossen der Glanzzeit deutscher Kunst noch immer sich mit der veralteten Biographie Woltmanns begnügen, während Dürer durch das treffliche Buch Wölfflins, Grünewald durch die erschöpfende Monographie H. A. Schmids unserer Zeit aufs neue erschlossen wurden. Es ist bezeichnend, dass der Meister der Objektivität, der Holbein war, weniger zu subjektiver Interpretation als zu objektivem Materialsammeln reizte. Die mühsame Arbeit der Zusammenstellung des Holzschnittwerkes, das sich in vielerlei Büchern versteckt, ist im Werke. Die Zeichnungen erscheinen in mustergültiger Publikation, deren Herausgabe der deutsche Verein für Kunstwissenschaft besorgt. Und Paul Ganz, dem im Basler Museum die beste und reichhaltigste Holbeinsammlung unterstellt ist, und der das grosse Zeichnungswerk redigiert, gab jetzt in der bescheidenen Form der so unendlich nützlichen „Klassiker der Kunst" des Meisters Gemälde in einer Vollständigkeit anstrebenden Abbildungsreihe heraus. Die Anordnung der Gemälde folgt dem Programm der nun schon wohlbekannten Bände entsprechend der zeitlichen Ordnung. Aber Ganz war vorsichtiger als andere, indem er das Gesamtwerk in eine Reihe von Gruppen auflöste und den datierten Werken einer Zeitspanne in besonderer Abteilung die undatierten folgen liess, auf die Konstruktion einer forlaufenden chronologischen Reihe also Verzicht leistete. Sehr dankenswert ist die Zusammenstellung der Entwürfe und Kopien nach den zugrunde gegangenen Wandgemälden, die ein wichtiges Kapitel im Lebenswerk des Meisters bedeuten, und ferner die Kopien und Stiche nach verschollenen Tafelbildern. Den Beschluss endlich machen die zweifelhaften und falschen und kopierten Holbein, deren ganzer Überfluss hier natürlich nicht aufgenommen werden konnte. Auch der berühmte und in neuerer Zeit vielgenannte Sir Bryan Tuke mit dem Tode aus der Münchener Pinakothek muss hier mit einem sehr bescheidenen Platze fürlieb nehmen. Holbeinentdeckungen pflegen sehr bald in Zeitschriften der Allgemeinheit mitgeteilt zu werden, und so wird man an dieser Stelle nicht allzu viel neues erwarten. Das männliche Bildnis im Besitz des Dr. Rudolph Geigy in Basel, das Ganz als vermutliches Selbstporträt Holbeins in die Literatur einführt, weckt manche Bedenken. Soll man nach der Abbildung urteilen, so kann man sich von Holbeins Autorschaft schwer überzeugen. Und keinesfalls vermag man Ganz zu folgen, indem man in dem Dargestellten Holbein selbt vermutet. Für die Kenntnis der Züge des Meisters ist das späte, leider schwer misshandelte Selbstbildnis der Uffizien neben den zwei Knabenporträts in einer Zeichnung und einem Altargemälde des Vaters das einzig zuverlässige Zeugnis. Zwischen dem Bildnis des Knaben und dem des Mannes, die trotz des weiten zeitlichen Abstandes einander schlagend ähnlich sind, findet das neue Porträt keinen Platz, ebensowenig aber das Bildnis eines jungen Herrn in der Basler Sammlung, obgleich es eine schon alte Tradition als Selbstporträt bezeichnet. Es braucht nicht viel physiognomisches Studium, um diese Annahme als unhaltbar zu erkennen, und man möchte wünschen, dass einer neuen Auflage das sichere Selbstbildnis aus Florenz mit den charakteristischen Zügen des Meisters an Stelle dieses Jünglings, der solcher Ehre kaum würdig war, vorangestellt werde. In den Datirungen im einzelnen kann man ganz nicht immer folgen. Auf diese Fragen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Neueste Funde aus englischem Privatbesitz werden sicherlich in einer

nächsten Auflage Platz finden. Kleine Ausstellungen aber beeinträchtigen kaum den Wert einer solchen Zusammenstellung des Gesamtwerkes als Grundstein einer erschöpfenden Biographie. Hoffen wir, dass sie des Meisters würdig werde. Glaser.

Friedrich-Freksa, Phosphor. Mit 25 Zeichnungen von Emil Preetorius. München, 1912, Georg Müller.

Der Zeichner Preetorius machte sich in letzter Zeit mit einer geschickten Silhouettenmanier seine Sache etwas leicht. Freksas Buch Phosphor hat neue Funken aus ihm geschlagen. Der Normalmensch Doktor Phosphor thut einen Sturz auf den Kopf, der bewirkt, dass ihm Menschen und Dinge plötzlich in ein von jeder Konvention gereinigtes, zugleich phantastisches Licht rücken. Traumhaft und fragwürdig erscheint ihm das Leben, das ihm bis dahin eine geregelte Affäre war. Acht Tage lang phosphoresziert er, dann kehrt er zurück in sein unproblematisches Dasein. Dieser Held, der einer „Störung" im Gehirn bedarf, um aus einer Schablone zu einem Menschen zu werden, ist die prachtvollste Erfindung, die dem erfindungsreichen Freksa bisher gelang.

Preetorius hat nicht nach simpler Art einzelne Szenen herausgegriffen und bildmässig abgeschlossen, er hat sich auch nicht mit lose dem Text verknüpften Randzeichnungen begnügt, einem zufälligen Ertrag flüchtiger Lektüre. Diese Illustrationen sind wie ein Spiegel von Phosphors Seelenkampf um die Grenzen von Traum und Wirklichkeit, die sein vibrierendes Hirn nicht zu fassen vermag. Zeit und Raum sind unsichere Begriffe. Mit visionärer Klarheit tauchen einzelne Gestalten aus dem Nebel, begleitet von durcheinander geschüttelten Erinnerungen an die seltsamen Erlebnisse, die Phosphor in dieser denkwürdigen Woche durchträumt. Den durchleuchteten Dämmerzustand des Doktors bildhaft darzustellen, war gewiss keine bequeme Aufgabe. Preetorius hat nicht nur das Stoffliche in köstlicher Fülle ausgebreitet. Es ist in seinen Zeichnungen das, was den genialen Illustrator kennzeichnet: der Geist des Buches kommt in den 24 Kapitelbildern in seiner eigentümlichen Struktur zum Ausdruck. August Grisebach.

Über norwegische Kunst.

Andreas Aubert* hat ein reich illustriertes Buch über die „Norwegische Malerei" geschrieben (Klinkhardt und Biermann, Leipzig), das gerade zur rechten Stunde kommt, um als Leitfaden durch das neugeordnete Nationalmuseum in Kristiania, das Werk des ausgezeichneten Jens Thiis, zu dienen. Der Kunstbetrachter wird schneller die bildende Kunst als die Dichtung Norwegens durchlaufen, von der übrigens die norwegischen Maler an gewissen Wendepunkten, zumal in der Hochblüte des Realismus, entschieden abhängig waren. Der norwegischen Kunst kamen zwei wichtige Dinge für ihre Entfaltung zu Hilfe: dass sie ohne die beengenden Voraussetzungen einer Akademie ins Leben trat, und ferner, dass von dem Augenblick an, da der Norweger zur Kunst erwachte, er auch auf die gewaltige Lebensmacht gestellt war, die sein Land politisch und sozial frei gemacht hatte, auf die Natur, — auf Rousseaus Naturevangelium und die verständigen Ideen der grossen französischen Revolution. Norwegens Kunstübung entwickelte sich weiter ohne akademische Überlieferung. Bis zum heutigen Tage giebt es in Kristiania nur eine (ehedem königliche) Zeichenschule, einige Meisterateliers und zufällige Malerkolonien in Ländlichkeit und Gebirglichkeit: so oft nämlich die norwegischen Maler einmal zu Hause sind. Im allgemeinen konnte man jedoch nur von dresdener, düsseldorfer, münchener, zumal aber von pariser Norwegern reden. Aubert thut das mit einem nassen und einem lächelnden Auge. In einem Zeitungsartikel (1862), wo er von den Schauspielern spricht, die im Lande bleiben konnten, sagt Ibsen einmal: „Alle unsere übrigen Künstler, unsere Maler, unsere Bildhauer, hat unser armes Land verstossen müssen; es hat sie nicht ernähren können; ihr Künstlerwollen ist durch Not und Armut gegangen; landflüchtig, haben sie für die Heimat und die heimatliche Aufgabe wirken müssen, — und doch ist das Pflichtbewusstsein in hohem Grad bei ihnen vorhanden." Von diesen Worten, die sein etwas geniertes Nationalgefühl getröstet hätten, weiss Aubert nichts, wie er denn den Maler Ibsen nicht einmal registriert. Auch ein anderes Wort des Dichters Ibsen, ein Wort, das für jeden Künstler Geltung hätte, ist ihm entgangen: „Nie habe ich die Heimat und der Heimat lebendiges Leben so stark, so klar und so nah erschaut, wie gerade aus der Ferne und in der Abwesenheit." Von Dahl bis Munch (den einzigen Genies, die Norwegens Malerei hervorgebracht hat, während sie andrerseits sehr reich ist an Talenten der mittleren Linie, zu denen man auch Thaulow, Krogh und Werenskiold, nach nichtkristianiaer Massstab, zu rechnen hat, unbekümmert um Auberts möglichen Protest) haben alle Künstler im Ausland der Heimat geben müssen, was der Heimat ist. Entscheidend für die moderne Richtung ihrer Kunst war die Stunde, als ihre Bemühungen sich in Paris kristallisierten: 1879. Überall da, wo der norwegische Künstler als Maler technische Reife erlangt hat, ist er der Europäer; das trifft ebenso auf Dahl zu, nachdem er in Paris Constable gesehen, wie auf Munch, nachdem er in Frankreich den Impressionismus und van Gogh als unverlierbares Besitztum in sich aufgenommen hatte. Europäer sind sie alle, die starken Persönlichkeiten wie die Kompromissnaturen à la Thaulow. Europäer, deren Traum Norwegen ist und bleibt. Ihre Lebensarbeit ist zwar nicht in einem landläufigen. aber in jenem höheren Sinne patriotisch: dass der Künstler der nationalste ist, der seinem Vaterlande die höchstmögliche Anzahl guter Bilder schenkt. Diese Lehre zieht man aus dem Werdegang eines modernen Kunstbetriebes,

* Der inzwischen Gestorbene. Die Red.

wie Aubert ihn uns für sein kleines Vaterland summarisch schildert. Als Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der nordgermanischen Malerei ist sein Büchlein auch für den deutschen Kunstfreund und Kunstforscher von Bedeutung. Julius Elias.

P. W. von Erdmannsdorff und seine Bauten. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau von E. P. Riesenfeld. Berlin 1913, Verlag Bruno Cassirer.

Den Lesern ist bereits im vorigen Jahre eine Probe der Untersuchungen Riesenfelds über Erdmannsdorff dargeboten worden (Jahrgang XI, Seite 110 u. f.). Der gleiche Ernst der Darstellung, dieselbe Gründlichkeit des Studiums und eben die Liebe zum Gegenstand, die diesen Aufsatz auszeichneten, finden sich in dem ganzen Buch, das zum erstenmal der künstlerischen Bedeutung eines der feinsten unter unsern Klassizisten, gerecht wird. Es ist ein praktischer Architekt mit entschiedener philologischer Begabung, der in diesem Buch über einen Architekten spricht. Dadurch kommt in die Darstellung jene schöne Sicherheit auch im Einzelnen, die aus der vollkommenen Beherrschung der Materie hervorgeht und die sich dem Leser mitzuteilen weiss. In der Reihe der Bücher, die sich in letzter Zeit mit der klassizistischen Baukunst des nördlichen Deutschlands beschäftigt haben, ist Riesenfelds Biographie eins der wertvollsten. Es giebt Kunde von einem bisher kaum beachteten Künstler, dessen Hauptwerke in Wörlitz etwas abseits von den Reisewegen liegen und zeichnet zugleich ein höchst anziehendes Bild von der Zeit zwischen 1760 und 1800. Das reiche Quellenmaterial ist geschickt benutzt worden, und eine grosse Anzahl klar gedruckter Abbildungen geben ein reiches, bisher nahezu unbekanntes Anschauungsmaterial, aus welchem dem Leser der Geist des Klassizismus, die Baugesinnung der Goetheschen Zeit (man denkt mehr als einmal beim Lesen dieser Biographie an den „Architekten" in den „Wahlverwandtschaften") und die Produktivkraft eines geistreichen Eklektizismus verführerisch fast entgegentreten. Riesenfeld versteht es mit seinem Buch, einen seiner Schlusssätze zu beweisen: „Erdmannsdorff war durchaus nicht nur der feinsinnige Kenner des Altertums, als den ihn die Kunstgeschichte bisher hingestellt hat. Wenn wir die grosse Zahl seiner Werke und seiner noch vorhandenen Zeichnungen überblicken, sehen wir: er war ein Architekt von seltener Schaffenskraft, wenn auch stark beinflusst . . . dennoch immer selbständig und gross in seinen architektonischen Zielen und im Detail von selten erreichter Feinheit." Diese Feststellung ist die beste Legitimation des aufschlussreichen und schönen Buches.

Karl Scheffler.

Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi. Herausgegeben von Dr. E. Schwedeler-Meyer. München, F. Bruckmann A.-G. 1912.

Die Schriften Tschudis sind, soweit sie zu erlangen waren, unmittelbar nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben worden. Sie helfen nun über die Persönlichkeit Klarheit verschaffen und regen zu einer mehr objektiven Stellungnahme an, die während der Thätigkeit Tschudis schon aus kunstpolitischen Gründen fast unmöglich war. Diese gesammelten Schriften reizen auch darum zur Objektivität, weil in ihnen deutlich der Ton der Objektivitat, der Endgültigkeit, des Überpersönlichen immer gesucht worden ist. Das ist ihre Ethik. Tschudi war kein geborener Schriftsteller. Das Schreiben an sich, das künstlerische Formulieren von Gedanken hat ihn nicht gereizt. In seinen Schriften ist darum nichts Blendendes, nichts Originelles, ja, sie sind kaum in höherem Sinne interessant. Was darin ergreift, ist der männliche Ernst, womit ein ganzer Mann um Wahrheit, um die Wahrheit des Echten ringt. Denn Tschudi war keineswegs auch ein grosser Selbständiger. Er war vielmehr eine rezeptive Natur. Er ist stufenweis über viele Irrtümer, Halbheiten und Einseitigkeiten zu seinen endgültigen Kunsturteilen, zu seiner schönen Reife emporgestiegen. Darum wirkt er in diesem Buch unsicherer eigentlich als er uns, die wir ihn gekannt haben, vor Augen steht. Am sichersten, originellsten und produktivsten war er immer als Museumsdirektor, als Verwirklicher idealer Forderungen, als Käufer guter Bilder. Man spürt es so im Lesen, dass Tschudi nur irgendwo ein lebendig anregendes Wort zu hören brauchte, um gleich alle Folgerungen daraus zu ziehen; er brauchte nur einen aufklärenden Satz zu lesen, um zu wissen, worauf es ankam. In einer anderen Zeit wäre er vielleicht nie aus sich herausgetreten; unsere Zeit mit ihren Kunstkämpfen erst und sein Amt haben ihn in die vorderen Reihen gelockt.

Der schönste von den in diesem Buche vereinigten Aufsätzen ist das Vorwort, das Tschudi dem Katalog der deutschen Jahrhundertausstellung geschrieben hat. In ihm ist Tschudi auf seiner Höhe, ist er reif in seinem Urteil wie wenige; ihm ist darum auf diesen Seiten auch eine Sprache gelungen, deren belebte Ruhe innerhalb unserer Kunstliteratur als vorbildlich bezeichnet werden darf. Drei andere Aufsätze zeigen, wie sehr auch Tschudi sich mit dem Problem Böcklin gequält hat. Von dem Besten aber, was er über Kunst gedacht hat, das heisst von den Künstlern und Kunstwerken, die er zumeist geliebt hat, ist in diesen Essais nicht die Rede. Man muss zu seinem Manetbuch greifen, um den Eindruck zu ergänzen.

Karl Scheffler.

Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst von Julius Meier-Graefe. Berlin. S. Fischer Verlag, 1913.

Der zweite dieser Vorträge, der sich mit den neuesten

Erscheinungen der Malerei beschäftigt, hat bekanntlich, als er gehalten wurde, einiges Aufsehen erregt; die „fortgeschrittenen" Journalisten haben mild bedauernd gethan, als könne Meier-Graefe nun nicht mehr recht mit der Zeit fort und haben ihm einen Platz unter den bereits historisch gewordenen Persönlichkeiten angewiesen. Er ist in diesem Vortrag aber derselbe, der er immer war, seine Schlussfolgerungen stimmen genau mit den Thaten seiner Vergangenheit überein und fliessen aus der Quelle, woraus bei ihm alles fliesst: aus einer Vernunft, die nie gut diszipliniert erscheint, die aber stets auch an das tiefste Wesen der Kunst rührt — aus einem Wahrheitssinn, der oft mit einer leichtsinnigen Weltlichkeit und Oberflächlichkeit peinlich gepaart ist, der aber einem unerschrockenen und in seiner Unbedingtheit seltenen Idealismus entspringt. Meier-Graefe zeigt sich in seinem Vortrag wieder als einer der Wenigen, denen der Impressionismus wirklich ein grosses Erlebnis gewesen ist, ein Schicksal, das ihnen das Leben bestimmt hat; er gehört zu denen, die die Grösse und die historische Bedeutung dieser Kunst erkennen und die wissen, was von dem Modegefasel der „Überwindung des Impressionismus" und von der Kinderkritik, Manet, Renoir, Cézanne und alle die Andern hätten, ohne die Gesetze der Komposition zu kennen und anzuwenden, zufällige Naturwinkel naturalistisch eilig abgemalt, zu halten ist. Meier-Graefe hat recht, die Meisterschaft der grossen Franzosen und deutscher Künstler, wie Leibl, Menzel, Marées, Liebermann auf das Menschentum, wenn man will auf den Charakter, auf die faustische Unrast und die heilige Unruhe des Herzens zurückzuführen: er hat recht, das grosse Menschentum denen gegenüber zu betonen, die sich mit kalten Begriffen begnügen. Genie und Menschlichkeit sind in der That untrennbar. Dieses ist das Erfreulichste des Vortrags: der, der zu solcher sicher nicht neuen aber immer wieder neu wirkenden Schlussfolgerung gekommen ist, konnte sie schliesslich nur aus sich selbst nehmen; er selbst hat gewirkt und wirkt weiter, weil auch sein Talent aus einem geistigen Charakter hervorwächst, weil der Idealismus dieses unruhigen Mannes — trotz aller Irrnis, Wirrnis und Zweideutigkeit seines Lebens — im Kern dem Materialismus der Zeit zu widerstehen die Tendenz hat. Das hat Meier-Graefe das Recht gegeben, zu sprechen wie er in seinem Vortrag gesprochen hat und macht das schmale Büchlein zu einer Kundgebung von grundsätzlicher Bedeutung.

Karl Scheffler.

Künstlerbriefe der Renaissance. Ausgewählt auf Grund des Werkes von Dr. Ernst Guhl, mit Einführungen und einer Einleitung von Wilhelm Miessner. Berlin, bei Meyer & Jessen, 1913.

Wilhelm Miessner hat aus der bekannten Briefsammlung von E. Guhl in einer ansprechenden Form einer Reihe wertvoller Briefe ausgewählt, hat sie mit knappen, gut informierenden Einführungen versehen und hat dem 350 Seiten starken Band eine Einleitung geschrieben. Das Buch enthält Briefe von Filippo Lippi, Mantegna, Leonardo, Raffael, Michelangelo, Tizian, Dürer, Rubens und anderen und giebt so glücklich gewählte Proben, dass es dem, der nicht Spezialkenntnisse sucht, sondern nur gelegentlich von dieser Seite einen Blick in die Renaissancewelt thun will, durchaus empfohlen werden kann.

Karl Scheffler.

Goethes Faust, mit 17 Lichtdrucktafeln nach den Lithographien von Eugène Delacroix. Leipzig, im Insel-Verlag 1912.

Es ist anzunehmen, dass die Idee dieses schönen Buches grossen Formats auf die Publikation der Delacroixschen Faustlithographien in „Kunst und Künstler" zurückgeht (Jahrgang VIII, Seite 135). Jedenfalls ist der Gedanke sehr glücklich. Er überzeugt um so mehr, als die Ausführung als mustergültig bezeichnet werden kann. Die Lichtdrucke sind nach guten Exemplaren der schon recht seltenen Abzüge hergestellt und von vorzüglicher Qualität; und der von Spamer ausgeführte, von E. R. Weiss beaufsichtigte Druck weist auf die besten Traditionen zurück. Der Insel-Verlag hat mit diesem Buch ein neues Muster aufgestellt, wie moderne „Prachtausgaben" beschaffen sein müssen. Wer sich über Art und Wert der Faustlithographien orientieren will, dem sei der oben zitierte Aufsatz von Erich Hancke empfohlen.

Karl Scheffler.

Robert Genin: Figürliche Kompositionen. Zwanzig Originalsteinzeichnungen. Delphin-Verlag, München. (125 signierte Drucke zu 60 M., Vorzugsausgabe 15 Exemplare mit einer farbigen Handzeichnung zu 120 M.)

Der Titel — figürliche Kompositionen — giebt die Art. Was früher Begleiterscheinung war, wird zum Wesenszweck; es handelt sich nicht darum, irgendeinen gedanklichen oder stofflichen Gegenstand zu komponieren, sondern die Komposition ist selbst ihr Gegenstand, Form und Inhalt sind untrennbar, Inhalt ist Form, Form Inhalt.

Genin ist wenig bekannt. Er lebt in München und tritt mit dieser Mappe zum erstenmal an die Öffentlichkeit, mit dem berechtigten Anspruch, bemerkt zu werden. Es giebt bei ihm nicht Raum und Inhalt, nicht den Unterschied von Mensch und Umgebung. Es giebt bei ihm die Bildgrenze, in der die monumentale Einheit herrscht, vom Motiv ausgehend, in reiner Abwandlung zur Vielfältigkeit gesteigert. Dieses fällt am erstaunlichsten zuerst auf: die Konsequenz in der Durchführung des Motivs, die manchmal nahe an formale Manie, an Schablone grenzt, wie es leicht der bildenden Kunst geschieht, die mit musikalischen Kriterien rechnet. Nirgends handelt es sich sich um Mätzchen, eher findet man Unbeholfenheiten. Die Darstellungsart ist keineswegs verführerisch, ohne Virtuosität, ohne Glanz. Schwerfällig schmiegt

sich Farbfleck an Farbfleck, schwerfällig löst sich die Linie aus dem Knäuel, schwerfällig ist sie selbst und, um sich zu entmaterialisieren, löst sie sich hier und da in Punkte auf. Aber nie gerät sie auf den unrechten Weg, verschwindet eher, bricht ab, wo die Gefahr drohen könnte. Darum sind diese Blätter schön, weil jedes von ihnen eine Einheit ist.

Einer Reihe dieser Zeichnungen sind stoffliche Ideen unterlegt, nämlich in dem Zyklus „Arbeit". Man ist verführt, daran anzuknüpfen, sich mit dem Ideengehalt zu beschäftigen, zu vergleichen mit „Arbeit-Künstlern" wie Millet und Meunier. Aber das sind fremde Probleme, ausserästhetische Werte in der Kunst, deren Erörterung leichter ableitet als naheführt.

Walter Riezler, für dessen Stettiner Museum Genin einen Freskenauftrag erhalten hat, schickt der Mappe eine kurze Einführung, vom Standpunkt des Monumentalen ausgehend, voran. Robert Schwerdtfeger.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Rud. Hans Bartsch, Vom sterbenden Rokoko mit Lithographien von Hugo Steiner-Prag, bei L. Staackmann, Leipzig.

Deutsche Stilisten, Handzeichnungen Altdeutscher Meister, herausgegeben von Dr. Hans Muermann bei Steinicke und Lehmkuhl, München.

Franz M. Feldhaus, Leonardo der Techniker und Erfinder, bei Eugen Diederichs, Jena.

Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. Fritz Burger. Erste bis sechste Lieferung enthaltend: Burger: Deutsche Malerei und Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst.

Die Renaissance- und Barockvilla in Italien Bd. II.: Patzak, Palast und Villa in Toskana, bei Klinkhardt und Biermann, Leipzig.

Die Rudolfinischen Drucke. 1. Buch: Reuter, Hanne Nüte; 2. Buch: Tegner, Frithjofsage; 3. Buch: Rückert, Geharnischte Sonette; 4. Buch: Arndt, Vom Vaterland; in den Kochschriften von den Druckern Rudolf Koch und Rudolf Gerstung, hergestellt bei Wilh. Gerstung, Offenbach.

Ludwig Schmidt-Reutte, 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Verlag von J. Engelhorns Nachf. Stuttgart.

J. J. Vrieslander, Paris, 24 Zeichnungen bei Georg Müller, München.

Hermann Wurz, Von Spaniens alter Baukunst, mit 34 Bildtafeln, bei Georg Müller und Eugen Rentsch, München.

Paul Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento, bei Klinkhardt und Biermann, Leipzig.

Bayrische Kunst, herausgeg. von Dr. Rich. Paulus Heft 1. und 2. Der Bildnismaler George de Marées. Verlag von Arthur Hertz, München.

René Beeh—M. Barka. Malerbriefe aus Algerien mit sechzig Zeichnungen, bei Georg Muller & Eugen Rentsch, München.

Busoni, „Brautwahl". Ausgestattet von Karl Walser. M. 60.—.

Chledowski, C. von, Siena. II. Auflage. Mit 65 Abbildungen. Geb. M. 19.—.

Benvenuto Cellini. In der Übersetzung von Goethe. Mit über 300 Tuschlithographien von Max Slevogt. Die Vorzugsausgabe der 300 Lithographien ohne Text M. 1200.—. Die Buchausgabe M. 50.—. Sie erscheint in fünf Abteilungen zu M. 10.—.

Théodore Duret. Die Impressionisten. II. Auflage. Mit einer Lithographie, einem Farbendruck und zwei Radierungen. M. 10.—.

Hedwig Fechheimer, Die Plastik der Ägypter. Mit 150 Tafeln. Geb. M. 12.—.

Karl Hagemeister, „Karl Schuch". Mit 60 ganzseitigen Abbildungen. Geb. M. 9.—.

Hamann, R., Rembrandt Radierungen. II. Auflage. Geb. M. 14.—.

Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben, seine Werke. Etwa 540 Seiten mit 310 größtenteils unveröffentlichten Abbildungen und einer Originalradierung des Künstlers. Geb. M. 36.—, in Ganzleder M. 60.—.

Gottfried Heinersdorff, Die Glasmalerei. Mit einer Einleitung und einem Kapitel: Moderne Glasmalerei von Karl Scheffler. M. 12.—.

Paul Kristeller, Die lombardische Graphik. Mit einer Heliogravüre, elf Lichtdrucken und 30 Textabbildungen. Geb. M. 37.—, geheftet M. 33.—.

Künstlerbriefe aus dem XIX. Jahrhundert. Eine Kunstgeschichte in Briefen mit 150 Abbildungen. Gebunden in Chinaseite mit farbiger Zeichnung von Karl Walser M. 17.—.

Karl Scheffler, Die Architektur der Grossstadt. Mit 60 Abbildungen. Geb. M. 9.—.

Gustav Schiefler, Das graphische Werk Max Liebermanns. Mit einer Originalradierung des Künstlers. M. 25.—.

Hugo von Tschudi, Edouard Manet. II. Auflage. M. 4.—.

W. R. Valentiner, Aus der Niederländischen Kunst. Mit 60 Abbildungen. Geb. M. 10.—.

Wilhelm Leibl von Emil Waldmann. Das Werk enthält ausser einer Biographie Leibls ganzseitige Abbildungen nach sämtlichen Bildern des Künstlers, soweit diese auffindbar waren. Etwa 650 Seiten M. 75.—, gebunden M. 85.—.

ZWÖLFTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

OSKAR GAWELL, STRASSENKAMPF

DIE LETZTE AUSSTELLUNG
DER BERLINER SEZESSION
VON
KARL SCHEFFLER

Offiziell kann die Herbstausstellung im Ausstellungsgebäude am Kurfürstendamm nicht als eine Veranstaltung der Berliner Sezession gelten. Denn sie ist ja nicht von der Minorität der im Verband der Sezession Zurückgebliebenen, sondern von der Majorität der Ausgeschiedenen organisiert worden. Thatsächlich aber darf man diese Herbstausstellung als die letzte Sezessionsausstellung bezeichnen. Sie ist der erste und wohl auch der letzte jener kurz nach der Wahl Paul Cassirers geplanten „Herbstsalons", in denen die jüngeren Talente zu Wort kommen sollten. Der damals gefasste Gedanke ist trotz des Zusammenbruchs der Sezession verwirklicht worden. Freilich ist es, wie es unter den gegebenen Umständen nicht anders sein konnte, unsicher geschehen. Es fehlt naturgemäss eine straffe Organisation, die Jury hatte nicht eigentlich ein Mandat und so ist vieles dem Zufall überlassen worden. Aber es ist doch eine nicht uninteressante Ausstellung zustande gekommen, in der das Bild der „augenblicklichen künstlerischen Bestrebungen" in der That bis zu gewissen Graden geklärt wird. Es zeigt sich immer deutlicher, dass die neue Tendenz, die die dekorative Reduktion der Erscheinung will, einen Übergangsstil produziert und eine im wesentlichen anonyme Kunstbewegung. Es zeigt sich, dass die augenblicklich herrschende Geistesrichtung den persönlichen Talenten ungünstig und gefährlich ist, dass sie das Individuelle einerseits nur schwer aufkommen lässt und dass sie es anderseits verwirrt. Aber es deutet die Ausstellung auch an, dass diese typisierende Geistesrichtung schon wieder zu verebben scheint, und dass die Zeit nicht fern ist, wo das Talent sich wieder natürlich seinen eingeborenen Bedingungen wird überlassen können, bereichert durch neue Erfahrungen. Wir wollen es

KARL HOFER, KÖNIG VON THULE

Ausstellung bezeichnet werden müssen. Diese Arbeiten lehren den jungen Picasso als einen Bildungskünstler von vielen Graden kennen, als einen, der in dem Bild des „schnitzenden Mannes", Cézanne in einer von der Wirklichkeit noch nicht abirrenden Weise zu mildern und zugleich zu soignieren verstanden hat, der den Weg über Manet und Lautrec zum Plakathaften nahm, als er in seine japanisch knappe Pierrotzeichnung gelbe, rote und graue Farbenflecke pikant hineinstreute, der mit Ölfarbe Knabenakte so malte, dass sie etwa wie eine Rötelzeichnung von Puvis anmutet oder der eine archaistische ägyptische Steinfigur mit Hilfe einer Pariser Proletariererscheinung paraphrasierte. Picasso steht in der Herbstausstellung da als ein feines Ateliertalent mit einer zierlichen, zu künstlicher Strenge gezwungenen Handschrift, als ein melancholischer Geschmackskünstler, der die Originalität des Ehrgeizes hat, als eine Art Fantin-Latour der nachimpressionistischen Bewegung, als ein unsinnliches, aber angenehmes Talent, in dessen Bildern immer etwas

bei dieser Gelegenheit aussprechen, dass wir nur darauf warten, bis das persönlich Wertvolle wieder hervortritt, um es so zu fördern, wie wir bisher jedes freie Talent zu fördern bemüht waren. Bevor dieser Zeitpunkt gekommen ist, lässt sich freilich kaum etwas für die neue Malerei thun; solange die Kunst etwas Allgemeines will, lässt sich auch nur allgemein davon reden.

Für den, der nicht die Hoffnung hat, dass die Verallgemeinerungslust der neuen Malerei sich selbst recht bald überwinden wird, muss es in der Herbstausstellung beängstigend sein zu beobachten, wie Stilbegriffe die Talente erschüttern und unterwerfen. Da ist, zum Beispiel, Picasso, mit einer Reihe von Frühbildern, worin so feine Qualitäten sind, dass sie als die besten der ganzen

Süsses ist (nicht Süssliches). Und was hat ein sich verrennender Stilbegriff dann aus diesem vornehmen Epigonen gemacht! Die Marionette einer Tendenz, die mit Kunst nicht entfernt mehr zu thun hat.

Oder betrachten wir Theo von Brockhusen. Dieses schöne Talent hat alles schon Errungene wieder in Frage gestellt. Es ist an sich gewiss charaktervoll, wenn ein schon anerkannter Künstler vieles preisgiebt, um Neuland zu erobern. Aber man wird in diesem Fall den Eindruck nicht los, dass es die Ausstellungswut, das Premierenfieber unserer Zeit ist, was die Talente zu immer neuen Gewaltsamkeiten und Originalitäten aufreizt. Und bei solcher Disposition üben die Stiltendenzen der Zeit ihren Einfluss nur um so leichter. Brock-

PABLO PICASSO, SCHNITZENDER MANN

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

PABLO PICASSO, PIERROT

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

husen hat mit seinen grossen Stillleben etwas Ausserordentliches erstrebt, er will überwältigen durch Fülle, Kraft, Pracht und Glanz. Aber das Wollen erscheint übersteigert, das Selbstbewusstsein überhitzt; die orgiastische Fülle der im Pleinair aufgehäuften Früchte ist nicht genügend gestaltet. Darum schleicht sich in diese Werke eines schwungvollen Willens eine gewisse Banalität. Von den fünf grossen Bildern Brockhusens ist eigentlich nur die „Flucht" überzeugend. Trotz einer etwas frostigen Stimmung, trotz einer allzugewaltsam pastosen Technik, und trotzdem das Bild von der Anwendung des Weiss wie bereift erscheint, ist es voller Luft, Licht und schöner Räumlichkeit. Zugleich ist es architektonisch fest aufgebaut und erfüllt von schöner Menschlichkeit. In diesem Bild ist wirklich Sonne; in den beiden Kreuzigungen dagegen, wo die Sonnenscheibe unmittelbar gemalt worden ist, herrscht im Vergleich eine schwere Trübe und eine peinliche Angestrengtheit.

Sogar ein der Anlage nach so männliches Talent wie das Waldemar Röslers unterliegt neuerdings den Verführungen des „Stilisierens". Es ist als ob Rösler in Gefahr wäre die Zügel zu verlieren. Ihn lockt die Idee des „Kolorismus". Wie mit einem Schlage verschwindet aus den Bildern dieses unermüdlichen, — dieses vielleicht allzu unermüdlichen und sich zu sehr von der Stimmung abhängig machenden Künstlers, das kräftige, der Vision fähige Wirklichkeitsgefühl. Es drängt sich ein Palettenkolorismus hervor, der immer noch sehr talentvoll ist, der einem aber Namen wie Schirmer oder Rottmann auf die Lippen bringt. Die farbige Romantik der neuen ostpreussischen Landschaften Röslers erscheint unglaubhaft. Seine nordischen Stimmungen sehen plötzlich italienisch aus. Das heisst: italienisch auch im Sinne einer romanhaften „Farbenglut". Mir scheint, was Rösler jetzt vor allem braucht, ist Geduld und Gelassenheit. In sich hat er alles, was zur Kunst gehört; von aussen kann ihm nur Verwirrung und Unrast kommen.

ARTHUR DEGNER, SELBSTBILDNIS

Nicht anders ist es mit Pechstein. Nur hat diesen starken Arbeiter die Stiltendenz noch viel fester in Händen. Er kommt darum aus dem Ungefähr, aus dem Rohentwurf nie heraus. In seinen „Fischern" ist Klang, und eine gewisse konzeptionelle Grösse; aber man darf nicht lange hinsehen und nicht genau betrachten. Andere Arbeiten wie der Abendmahlsentwurf oder wie die beiden Freskostudien sind einfach schlecht und hätten das Atelier nicht verlassen dürfen. Unbeholfenheit ist doch nichts, worauf man an sich schon stolz sein könnte. Diesem ernsten Künstler drohen die Gefahren der Zeit so, dass die Existenz seines Talents dadurch in Frage gestellt erscheint. Man ist versucht auf seine Art zu malen — es ist die Art vieler Genossen — das Wort anzuwenden, womit Bismarck die deutschen Burschenschaften von 1848 charakterisiert hat: „eine Mischung von Utopie und schlechter Erziehung".

HERM. HALLER, MÄDCHEN. BRONZE

Das lebendige Talent Grossmanns beginnt ebenfalls bedrohlich zu schwanken. Ein Bild wie das Porträt des auf der Erde liegenden Mannes wirkt nur wie ein talentvoller schlechter Witz. Man hat bei Grossmann ja immer ein wenig die Empfindung, als ob er seine Begabung halb ironisch nimmt, als ob er mit Kunst und Leben spielt wie ein Student. Es kommt aber auch für ihn die Zeit, wo der Künstler nicht nur wie im Vorübergehen Kunst machen darf, wo der Betrachter anderes verlangt und verlangen darf als so genau treffende Augenblicksreize, wie sie, zum Beispiel, in dem Porträtkopf eines jungen Mannes enthalten sind.

Es ist richtig einmal gesagt worden, in der Jugend Talent zu haben sei nichts besonderes, entscheidend sei es, mit fünfzig Jahren Talent zu haben. In diesem Sinne sieht man in der Herbstausstellung viel Jugendtalent, von dem man nicht weiss, ob es einer stetigen Entwickelung fähig sein wird. Dieses Jugendtalent ist, zum Beispiel, in Kieslings stark vereinfachtem, Derain nachempfundenen Bildnis, in Degners Selbstbildnis, sowie in dessen vom Geiste einer rohen Mittelalterlichkeit merkwürdig suggestiv erfüllten Darstellung von „Gefangenen"; es ist lebendige Begabung in Oskar Gawells illustrativ erfasstem „Strassenkampf", (obwohl nicht einzusehen ist, warum die Häuser umfallen müssen; man kann doch auch ohne das konzentrieren), sie ist in Partikels einfach gesehenen Landschaften, und auch in den beiden stilistisch nach Henri Rousseau und Carl Walser orientierten, artistisch sauberen, geistvoll kolorierten Landschaften von Ahlers-Hestermann. Wie viel schönes Talent ist nicht in den drei renoirartig farbigen Frucht- und Blumenstillleben K. von Freyholds, in Molls freien Farbenparaphrasen über Naturmotive oder in vielen anderen Bildern der Ausstellung, mit deren Aufzählung im Einzelnen nichts gethan wäre. Die Frage ist in jedem Fall: was wird aus diesen Talenten? Man wäre schon sehr zufrieden, wenn diese begabten Männer sich nur zu einer so solide fundierten Geschicklichkeit und geistvollen Wandlungsfähigkeit zu erziehen vermöchten, wie E. R. Weiss es gethan hat — neue Arbeiten von ihm beweisen seine Einfühlungskraft wieder —, oder wenn man Resultate der Selbsterziehung eines Tages zu sehen vermöchte, wie Carl Hofer sie in dieser Ausstellung vorlegt. Seit J. Meier-Graefe hier zuerst von Hofer sprach (Jhrg. V. S. 424) hat dieses Talent in Paris mit den Einflüssen der Zeit unermüdlich gerungen und vieles verarbeitet, um seine Monumentalität flüssig zu machen. Es scheint als käme es nun in einer neuen Weise zu sich selbst, trotzdem es auch mitten noch im Grecoeinfluss und in einem modernisierten Barock steckt. In seinem „König von Thule" ist ein neues Leben, das der malerischen Vertiefung und der Selbständigkeit fähig scheint. Bei der Fülle ablenkender Einflüsse wird die Konzentration auf sich selbst aber täglich schwerer. Darum wirkt die Kollektion Max Beckmanns in dieser Ausstellung besonders sympathisch. Dieser Maler lässt sich von seiner Bestimmung durch von aussen kommende Tendenzen nicht abziehen. Der Erfolg ist, dass seine Bilder bei häufigerer Betrachtung in dem Maasse gewinnen, wie die andern verlieren. Vor

K. F. VON FREYHOLD, BLUMENSTRAUSS

allem seine Stilleben sind Proben ernster und guter Malerei.

Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen die grossen Entwürfe Edvard Munchs für eine Universitätsaula. Sie sollen, der Angabe des Katalogs nach, dreimal grösser ausgeführt werden. Man darf billig bezweifeln, ob Munch imstande sein wird so grosse Flächen zu beherrschen. Schon die Grösse der ausgestellten Entwürfe scheint bedenklich. Denn es ist manche Leerheit auf der Leinwand. Daneben aber ist es bewunderungswürdig, wie sich selbst im grossen Format der Charme des Munchschen Dekorationsstils erhalten hat. Die Riesenflächen erscheinen wie leicht und sicher hinaquarelliert. Es ist in dieser Malerei des norwegischen „Revolutionärs" etwas Einschmeichelndes. Hinter der freien Linien- und Farbenornamentalität steht eine sehr intensive Naturbeobachtung. Es leben wenige, die aus der Naturfarbe so die Kompositionsfarbe gewinnen können, die die Natur aus ihren malerischen Grundelementen wieder so aufzubauen verstehen, die in die scheinbare Flüchtigkeit so viel Richtigkeit legen können. Munch beweist mit diesen schönen Arbeiten, dass es ihm gelungen ist, sich zu entwickeln „nach dem Gesetz, wonach er angetreten". Damit wird er den jungen Talenten in doppelter Weise zu einem Vorbild. Er weist die Talente auf sich selbst zurück und lehrt, dass das allgemeine Gültige vor allem in der Brust jedes Einzelnen liegt.

Dieses Nebeneinander eines in seiner Weise allgemeingültig gewordenen Persönlichen und vieler

ALFRED PARTIKEL, DER GARTEN

Versuche einer tendenziös noch gefesselten Jugend ist das, was man die Ethik dieser Herbstausstellung nennen könnte.

Was daneben von Plastik da ist, wirkt zufällig. Bemerkenswert sind zwei schöne Figuren Hallers, ein wenigstens interessanter schreitender Jüngling Kolbes, die für ein Hamburger Geschäftshaus bestimmten Plastiken Gauls (zwei ausgezeichnete Schafgruppen, ein etwas konventionelles springendes Pferd und ein ganz unmöglicher Merkur, der be-

FRIEDR. AHLERS-HESTERMANN, PARISER BRÜCKE

weist, dass Gaul dem Menschen gegenüber versagt) und die akademisch kalte aber in ihrer Art untadelhaft gearbeitete grosse Gruppe zweier Reiter und eines Stieres von Tuaillon.

Der endgültige Eindruck der Ausstellung ist, dass die Kunst unserer Zeit ein Steckenpferd reitet und dass es vielleicht gut ist, wenn sie es so scharf reitet. Denn um so eher reitet sie es tot.

EDVARD MUNCH, DIE GESCHICHTE. ENTWURF FÜR EIN WANDGEMÄLDE

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN MIT PASTETE
PHOTOGRAPHIE VOLLARD

CÉZANNE

VON

MAURICE DENIS

I

Etwas wie ein Widerspruch steckt im Ruhm Cézannes; diesen auseinanderzusetzen ist nicht leichter als Cézanne selbst zu erklären. Der Fall Cézanne scheidet die Leute unmittelbar in zwei Lager; hier stehen die, welche die Malerei gradheraus lieben, dort die andern, welche der eigentlichen Malerei das angenehme Beiwerk — literarisches oder anderes — vorziehen. Ich weiss ja, man glaubt unter allen Umständen, Malerei zu lieben. Der Streit hierüber wird nicht mehr mit dem leidenschaftlichen Ernst wie früher geführt. Snobismus und Spekulation zogen das Publikum in das Gezänk der Maler und es nimmt daran der Mode oder dem Interesse gemäss Teil. Dies Publikum war durch die Kritik und die Händler geschickt abgerichtet und so konnte, Anfeindungen zum trotz, die Apotheose eines grossen Künstlers gelingen, der selbst für die, die ihn am stärksten lieben, ein schwieriger Künstler bleibt. —

Niemals hörte ich einen Bewunderer Cézannes, der mir klare und genaue Gründe seiner Bewunderung anführen konnte; selbst bei den Künstlern ist dies selten der Fall, bei denen, die am unmittelbarsten Cézannes Kunst verspüren. Ich vernahm Worte wie Qualität, Geschmack, Wichtigkeit, Interesse, Klassizismus, Schönheit, Stil . . . Von Delacroix oder Monet kann man in kurzen

PAUL CÉZANNE, SITZENDER MANN

Formeln eine begründete deutliche Meinung abgeben. Jedoch, bei Cézanne genau zu bleiben, welche Schwierigkeit!

Das Geheimnis in das der Meister des provencalischen Aix sein ganzes Leben hüllte, trug nicht wenig dazu bei jenes Dunkel der Kommentare zu vermehren, das andererseits seinem Ruf auch zugute kam. Er war ängstlich, furchtsam, unabhängig und einsam. Er beschäftigte sich ausschliesslich mit seiner Kunst, war in ständiger Unruhe und meist mit sich unzufrieden. So entging er bis in seine letzten Jahre der öffentlichen Neugier. Fast alle, welche sich auf sein Verfahren berufen, kannten ihn nicht. Der Schreiber dieser Zeilen gesteht, dass er um 1890, zur Zeit der ersten Besuche in Tanguys Bude, Cézanne für einen Mythus hielt, vielleicht für das Pseudonym eines Künstlers, der sich anderen Forschungen nun hingab, und dass er seine Existenz bezweifelte. Er hatte seitdem die Ehre ihn in Aix zu sehen. Der Eindruek, den er empfing, verbunden mit den Mitteilungen Emil Bernards beleuchten etwas des Meisters Ästhetik. —

Bei dessen Tod stimmten die Zeitungsberichte in zwei Punkten überein. Was auch diese Aufsätze inspirierte, so darf man sie zweifellos für das genaue Abbild der durchschnittlichen Meinung halten. Zunächst stellen die Nachrufe den Einfluss Cézannes auf einen grossen Teil der Jugend fest; weiter, dass er sich um den Stil bemühte. Man kam also überein, dass Cézanne eine Art Klassiker ist, und die Jugend ihn als einen Vertreter des Klassizismus ansieht.

Unglücklicherweise ist es schwer — ohne allzu dunkel zu sein — diesen Klassizismus zu definieren.

Betritt man nach langem Alleinsein auf dem Land eins der traurigen Provinzmuseen einer der Totenstädte, wo Verfall, Verlassenheit, Schimmelgeruch und die Stille die Stunde sozusagen anflehen, dass sie umkehre, so scheidet man schnell die ausgestellten Werke in zwei Arten: einmal die Trümmer alter Amateurkabinette, andererseits die neuen Säle, worin die Kommissionen der Republik die schofeln Neuerwerbungen aufspeichern, die sie auf den jährlichen Ausstellungen kaufen, so wie es der Zufall der Atelierintriguen oder der Ministergunst will. Dann fühlt man unerbittlich den Gegensatz von alt und neu; ein Schüler von Lebrun steht auf einmal mächtig geschlossen da und scheint die trockenen Analysen oder dreisten Farbenphotographien unserer Dekorierten weit und bestimmt zu übertreffen!

Nehmen wir in dieser Umgebung — nur eine Hypothese — einen Cézanne an. Dann begreifen wir besser. Wir können ihn nicht in die neuen Säle hängen; unter den Anekdoten der Schwafler stimmte er nicht. Man müsste ihn notwendig zwischen die alten Meister hängen, denen er auf den ersten Blick durch Vornehmheit, Haltung und Stil sich nähert. Gauguin sagte einmal, und dabei dachte er an Cézanne: nichts gleicht einem alten Bild mehr als ein Meisterwerk. Altes Bild oder Meisterwerk können wir uns nur im Gegensatz zu dieser mittelmässigen heutigen Malerei vorstellen. Und schon steht nur eine sichere Bestimmung der Klassischen da: der Stil, das ist die durch das Zusammenfassen erzeugte Ordnung. Im Gegensatz zur modernen Malerei wirkt ein Cézanne an sich durch die Einheit der Komposition, der Farbe und, um alles zu sagen, der Malerei. Das Vermischte, diese Illustrationen des Feuilletonromans, womit die Wände des Museums, das ich mir vorstelle, volltapeziert sind, wollen unsere Teilnahme durch den dargestellten Gegenstand allein erregen. Der Rest besteht aus Studien, die bemüht sind, des Künstlers Virtuosität vorzuführen. Ob ein Cézanne nun gut oder schlecht ist — gleichviel er ist wahrhaft ein Bildnis.

Nehmen wir jetzt — zum Zweck neuer Erkenntnis — das Möglichere an, drei Werke der gleichen Gattung, drei Stilleben hingen zusammen; ein Manet, ein Gauguin, ein Cézanne. Sofort schälen wir Manets Gegenständlichkeit heraus: er imitiert die Natur „gesehen durch ein Temperament" und übersetzt eine artistische Erregung. Gauguin ist eigenwilliger. Er deutet die Natur dekorativ, ja hieratisch. Vor dem Cézanne denken wir nur an die Malerei: weder der dargestellte Gegenstand noch des Künstlers Eigenwilligkeit hemmen unsere Aufmerksamkeit. Wir entscheiden nicht so rasch, ob hier die Natur gedeutet oder nachgeahmt ist. Wir spüren, diese Kunst steht Chardin näher als einem Manet oder Gauguin. Wenn wir auch beim ersten Hinsehen sagten: das ist ein Bildnis, ein klassisches Bildnis, so gewinnt jetzt das Wort einen ganz klaren Sinn, den des Gleichgewichts, des Ausgleichs zwischen subjektiv und objektiv (eigenwillig und gegenständlich).

Die Wirkung, die der Cézanne des Berliner Museums hervorbringt, ist, zum Beispiel, besonders bezeichnend. Wie sehr man auch Manets „Treibhaus" oder Renoirs „die Kinder Berard" schätzen mag, oder wie sehr man die Landschaften Monets

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

PAUL CÉZANNE, KARTENSPIELER

und Sisleys bewundert — die Cézannes, die dort hängen, bewirken, dass wir jene ungerechterweise, veranlasst durch den verhängnisvollen Gegensatz, der Masse modernen Produktion zurechnen. Die Cézannes stehen vor uns wie Werke einer anderen Zeit, ebenso fein und schwierig aber kräftiger als die Arbeiten der Impressionistenschule.

*

So fassen wir Cézanne als Gegenspiel heutiger Malerei, als Gegenspiel des Impressionismus.

Er beginnt, beeinflusst von Delacroix, Daumier und Courbet; die alten Museumbilder leiten schon sein erstes Tasten. Die Stürmer seiner Zeit beugten sich nicht so unter den Alten. Er kopiert diese und im Hause seines Vaters überraschen uns eine Umarbeitung Lancrets und ein Christus in der Vorhölle nach Navarete.

Man muss die Art der Frühzeit, da die Spanier ihn beeinflussten — wie die groben Porträts bei Pellerin oder das Bild Empérères, die mit dem Spachtel gemalt sind — scheiden von den Arbeiten der zweiten Epoche, seiner frischen und nuancierten Manier. In beiden Epochen tritt Cézanne als der Reaktionär auf, vernichtet die Zutaten eintägiger Einfälle, diese nackte Sensibilität der modernen Kunst und verwandelt die Elemente, die seiner Verwandtschaft zum Klassischen gerecht werden, in harmonische, dauerhafte Formeln. Aus der ersten Zeit sieht man, was für ihn Courbet, Delacroix, Daumier und Manet bedeuten, wie er ihnen durch seine Arbeiten nahe kommt und einige ihrer klassischen Strebungen stilgemäss weiterbildet. Zweifellos erreicht er nicht die Ergebnisse ruhiger Schönheit und die Fülle eines Tizian, sondern Greco vermittelt ihm die Venetianer. Baudelaire schrieb Manet: „Sie sind der erste Dekadente der Kunst". Damit fasste er die Gebrechlichkeit heutiger Kunst, der Cézanne, wie wir glauben, Gesundheit giebt. Er stellt ein venetiani-

PAUL CÉZANNE, PHANTASIE

scher Dekadenze verwandtes Ideal auf und verspricht uns damit eine Renaissance.

Ich möchte bei diesem lehrsamen Vergleich zwischen Greco und Cézanne etwas verweilen. Dieser nervöse, etwas tolle Greco brachte mit seiner entgegengesetzten Arbeit in die siegreiche, jubelnde Reife der venetianischen Schule ein System leidenschaftlicher Dissonanzen und Verzerrungen, die zum Urbild spanischer Malerei wurden. Aus diesem Greisenfieber einer grossen Zeit gebar sich die kräftige gesunde Art eines Zurbarans und Velasquez. Während Greco sich im Raffinieren des Naturalismus und der Einbildungskraft gefiel, reagierte Cézanne auf das Ende von Naturalismus und Romantik anders und schrieb seine Empfindsamkeit in einer kräftigen, rationellen Synthese auf.

Der nämliche Streit, die Vereinigung von Synthese und Sensibilität bewegt die zweite Periode Cézannes; jedoch liefert diesmal Pissarros und Monets Impressionismus die Grundlage, auf der er die Gegenbewegung klassischer Ubersetzung aufbaut. Er ordnet die farbigen Kontraste, die man durch das Studium des freien Lichts fand, die Regenbogenschimmer der neuen Palette. Er richtet sie mit der gleichen Strenge, die er in der Frühzeit beim Aufbau der Gegensätze von Schwarz und Weiss anwandte. Gleichzeitig fügt er dem summarischen Modelé seiner ersten Figuren die kluge Farbigkeit seiner Kompositionen und Stilleben bei. Diese zweite Manier darf man vielleicht seine Blütezeit nennen.

Der Impressionismus — darunter verstehe ich die allgemeine Bewegung, die seit zwanzig Jahren das Gesicht der modernen Malerei sowie im besondern die Kunst Manets und Renoirs veränderte — der Impressionismus besass eine synthetische Strebung; denn er zielte darauf eine Sensation zu übersetzen, einen Seelenzustand zu objektivieren; seine Mittel

(„Ah! die Jury von 1867, das war eine Schweinebande! wiesen die einen Monet zurück.“ Ich glaube, es handelt sich um den Sommer, der dem Künstler gehört.)

So bemühte er sich, zuerst vom lateinischen Instinkt, dann vom natürlichen Geschmack geleitet und zuletzt im Vollbewusstsein der Kraft und seiner selbst, eine Art Klassik des Impressionismus zu schaffen. Zu dem beständigen Kampf gegen die Kunst seiner Zeit nährte sich seine starke Persönlichkeit von dieser Idee und fand hierin die Berechtigung seiner Stilversuche: hieraus schöpfte er das Material für sein Werk.

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

In dieser Zeit, da die ganze künstlerische Sensibilität hinstrebte das Recht des artistischen Kunstwerks zu begründen, da die Improvisation — „dieser geistige Taumel, der aus Erregung der Sinne wächst“ — gleichzeitig die Übereinkünfte eines veralteten Akademismus wie die nötigen Methoden vernichten wollte, gelang es der Kunst Cézannes das wesentliche der Sensibilität zu erhalten, indem die Reflexion der Erfahrung untergeordnet wurde. Für die chronometrische Votierung der Phänomene stellte er seine Studien nach der Natur hin und verstand es die Erregung des Augenblicks bis zum Erschöpfen jeglicher Möglichkeit mit dem Kalkül und der Absicht zu verbinden. Er komponierte seine Stilleben, variierte die Zeichnung von Linien und Maassen, verteilte die Draperien nach vorbedachtem Maass, vermied das Beiwerk des Zufalls und suchte die plastische Schönheit, jedoch, ohne etwas vom wirklichen Motiv einzubüssen, vom ursprünglichen Motiv, das man nackt in seinen Aquarellen greift. Damit meine ich die köstliche Symphonie der nebeneinandergesetzten Töne, die zunächst sein Auge entdeckte, die dann seine Vernunft mit gleich ursprünglicher Kraft auf dem logischen Zusammenhang der Komposition, der Pläne und Architektur stützen wollte.

Nichts kunstmässigeres giebt es als dieses

jedoch waren analytischer Art, da die Farbe ihm das Resultat unendlich vieler Kontraste bedeutete; vermittelst des zerlegten Prismas setzten die Impressionisten das Licht zusammen, sie teilten die Farbe und vervielfältigten die Reflexe und Nuancen; zum Schluss ordneten sie ebenso die verschiedenen Grau wie die Farbentöne ein. Hierin besteht der Grundfehler des Impressionismus. Der „Fifre“ von Manet in vier Tönen ist notwendig synthetischer, geschlossener als der wundervollste Renoir, wo das Spiel von Licht und Schatten den mannigfaltigsten Reichtum von Nuancen erzeugt. (Hier handelt es sich um den Renoir von früher; man weiss, dieser grosse Künstler entwickelte und erweiterte seiner Manier im Sinn der Synthese und Überlieferung.) In einem schönen Cézanne steht die nämliche Grösse Einfachheit und Strenge wie in einem Manet und zugleich bewahren die Nuancen die Frische und Pracht, die in den Bildern Renoirs blühen. Einige Monate vor dem Tod sagte uns Cézanne: „Ich wollte aus dem Impressionismus eine feste dauerhafte Sache machen, etwas wie Museumskunst.“ Darum bekundete er solche Bewunderung für die frühen Pissarros und vor allem die ersten Monets. Monet war der Einzige unter den Lebenden, für den er eine grosse Schätzung bewies.

PAUL CÉZANNE, BERGLANDSCHAFT

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN MIT VORHANG

Bemühen, Stil und Sensibilität zu verknüpfen. Die Disziplin, die andere in der Nachahmung der Alten suchten und mitunter fanden, die er in seiner Frühzeit den grossen Künstlern der Vergangenheit oder seiner Zeit noch schuldete, entdeckt er am Ende in sich selbst. Hierin ist das Bezeichnende und Wesentliche Cézannes festgestellt. Seine Geistesart, sein Genie erlauben ihm nicht, von den Alten unmittelbar zu profitieren. Gegen diese steht er genau so da wie gegen die Zeitgenossen. Seine Ursprünglichkeit wächst in der Berührung mit denen, die er nachahmt oder die ihn beeinflussen: darum seine Linkischkeit, seine selige Naivität, darum auch seine unglaublichen Ungeschicklichkeiten, zu denen ihn sein Ernst verpflichtet. Für ihn fragt es sich nicht, eine Studie zu stilisieren wie es schliesslich, ein Puvis de Chavannes macht. Er ist Maler aus Natur, Klassiker aus dem Ursprung. Wenn ich einen Vergleich mit einer anderen Kunst wagen darf, möchte ich sagen, dass ich zwischen Cézanne und Veronese das gleiche Verhältnis finde, wie zwischen der Hèrodiade Mallarmès und der Berenice des Racine. Mit neuen oder wenigstens erneuten und verjüngten Elementen, ohne der Vergangenheit irgend etwas ausser den nötigen Formen abzuborgen (hier die Bindung von Alexandriner und Tragödie, dort das überlieferte Fassen des Bildes als Komposition) finden sie, Maler wie Dichter, die Sprache der Alten wieder.

Der eine wie der andere wollen sich peinlich im Nötigen ihrer Kunst bescheiden und nie die Grenzen überschreiten. So wie der Schriftsteller die ganze Kraft des Ausdrucks dem schulden wollte, was ausserhalb des Gedankens und Gegenstandes steht, dem reinen literarischen Besitz — wie Klang der Worte, Satzmass, Bewegung der Synthese, — so war der Maler vor allem Maler. Malerei schwankt stets zwischen Nachahmen und Erfinden. Sie kopiert genau soweit als sie vorstellt. Das sind nur Varianten. Mag sie nun eine objektive Natur wiedergeben oder übersetzt sie sonderlich des Künstlers Bewegtheit, sie muss, wie immer, eine Kunst schöner Bestimmtheit sein, unsere Sinne müssen in ihr das Objekt der wesentlichen Kunst entdecken, die runde Abstraktion des Dargestellten, unmittelbares Genüge und rein ästhetische Freude.

Die Kunst Cézannes ist von Beginn an jene wesentliche, eigentliche Kunst, deren Definition dem Kritiker schwierig ist, deren Verwirklichung unmöglich erscheint. Er will die Natur nicht genau nachahmen und durch keine beiläufige Sentimentalität oder Ideologie Teilnahme wecken. Wenn er entwirft, eint er Farbe und Form ohne literarische Voreingenommenheit: er ist durch sein Mühen eher einem persischen Teppichweber verwandt als einem Delacroix, der eine Szene der Bibel oder Shakespeares mit lyrischen oder dramatischen Absichten in farbige Harmonien übersetzte. Das ist vielleicht nur eine negative Bemühung, jedenfalls beweist sie einen unerhörten Instinkt für Malerei. Einfach: er malt. Renoir sagte mir einmal: „Wie er das nur macht. Er kann keine zwei Farbflecke auf eine Leinwand setzen, ohne dass es sehr gut ist." Ob das nun diese aufgeteilten Bilder sind, Akte, unwahrscheinlich in einer nicht existierenden Landschaft gruppiert, Äpfel in einer schiefen Schüssel mit einem banalen Tapetenhintergrund: immer ergiebt sich eine schöne Linie, ein schönes Gleichgewicht, eine üppige Folge von Wohlklang und Abgestimmtheit. Das Geschenk der Frische und die neue Ursprünglichkeit seiner Funde machen seine geringsten Skizzen noch interessant.

„Er ist", sagt Serusier, „der reine Maler. Sein Stil ist der Stil des Malers, seine Poesie die des Malers. Die sinnvolle Wahl des dargestellten Gegenstands verschwindet unter dem Zauber der farbigen Form. Vor dem Apfel eines gewöhnlichen Malers sagt man: „den möchte ich essen." Vor einem Apfel Cézannes: er ist schön. Man will ihn nicht schälen, man kopiert ihn. Darin besteht Cézannes Geistigkeit. Mit Absicht sage ich nicht Idealismus, denn der ideale Apfel wäre etwas Gutes für die Schleimhäute, aber der Apfel Cézannes redet zum Geist auf dem Wege der Augen."

„Eines muss man noch bemerken, sagt Serusier, „die Abwesenheit des Objekts. In seiner ersten Zeit gab er irgendeinen bisweilen kindlichen Gegenstand; nach seiner Wandlung verschwindet der Gegenstand, nur ein „Motiv" (Anlass) ist noch da; dies Wort gebrauchte Cézanne".

Auch dies eine kostbare Lehre . . . Vermischt man nicht alle Arten, Musik, Malerei und Literatur? Auch dagegen kämpfte Cézanne. Er ist ein ursprünglicher Meister, ein Primitiver, der zu den Quellen seiner Kunst zurückkehrt und den begabenden Uranfang verehrt, die Notwendigkeit. Er hält sich an die gründlichen Elemente, welche ausschliesslich die Kunst zu malen konstituieren. Vom übrigen, den verdächtigen Raffinements und zweifelhaften Kniffen, will er nichts wissen. Vor das Motiv gestellt lehnt er alles ab, was von Malerei ablenkt und seine kleine Sensation aufs Spiel setzt (er bediente sich der Redeweise der Ästhetiker seiner Jugend); er vermeidet Augentäuscherei und Literatur zugleich.

(Fortsetzung folgt.)

GIPSMASKE, LEBENSGROSS. BERLIN
ABB. 1

DIE NEUEN FUNDE AUS TELL EL-AMARNA

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Die Freilegung einer Bildhauerwerkstatt aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts v. Chr. durch die Expedition der Deutschen Orient-Gesellschaft 1912/13 hat den Besitz an ägyptischen Skulpturen um wichtige Stücke bereichert. Die neuen Funde vertiefen die Kenntnis der Kunst von Tell el-Amarna, und bestätigen zugleich unsere Überzeugung von den strengen künstlerischen Maximen, die die ägyptische Plastik beherrschten. In dem Atelier wurden nämlich Studienköpfe aus Gips gefunden, über der Natur abgegossene, dann überarbeitete Bildnisse, oder Porträtstudien in engster Anlehnung an das Modell, die sich von den gleichzeitigen Bildwerken wesentlich unterscheiden. Die Existenz solcher Modelle und ihr geringer Einfluss auf die endgültige Gestalt der Werke muss endlich

Anm. Die Abbildungen dieses Aufsatzes danke ich dem Entgegenkommen der Deutschen Orient-Gesellschaft.

ABGUSS DES KOPFES EINER KÖNIGSSTATUE. BERLIN. GIPS. 0,30 m HOCH
ABB. 2

auch die Ungläubigsten davon überzeugen, dass die ägyptischen Skulpturen nicht unzulängliche Versuche schwacher Naturalisten, sondern die Resultate eines Formwillens sind: die ägyptischen Künstler wussten, wie alle grossen Meister, dass es nur „einen einzig möglichen Irrtum in der Kunst giebt: Nachahmen".

Diese Masken, in denen uns der momentane Abdruck lebendiger Personen erhalten ist, bilden merkwürdige Gegenstücke zu den ägyptischen Mumien, die einen Teil einer uralten Bevölkerung, wenn auch transformiert, in seiner greifbaren Leiblichkeit aufbewahrt haben. Sie fesseln den Betrachtet, der in ihnen das Menschliche aufsucht, dem Künstler waren sie nicht Vorbilder, sondern Studienmaterial. (Einen solchen Abguss nach dem Leben mit überarbeiteten Augen zeigt die Abb. 1.) Das bekräftigen in der Ausstellung mehrere sehr verschiedenartige Köpfe mit dem Ansatz der Krone, die wohl den regierenden König darstellen. Einer unter ihnen (Abb. 2) ist sicherlich das reifste Ergebnis vieler vorangehender Studien und plastischer Umschreibungen des fesselnden Kopfes. In den bisher bekannten Bildnissen König Amenophis IV. in Paris und Berlin (Abb. Jahrgang XI Seite 373) sind die verträumten jünglinghaften Züge dieses Kopfes in zarter plastischer Modulation herausgearbeitet. Der Künstler Thutmes fand einen anderen Standpunkt. Sein Kopf ist kühn in einen fast harten Dreiecksumriss hineingeschrieben; kräftig ladet über den Augen die Stirn aus, Jochbeine und Kinn zeichnen sich bestimmt ab, und zwischen diese plastischen Kernpunkte sind vibrierende Flächen straff eingespannt, ein prachtvoller Kontrast der Formen, der die Materialität und Geistigkeit des Modells gleicherweise abbildet. Eine grossgestimmte

BÜSTE AMENOPHIS IV. BERLIN. BEMALTER KALKSTEIN
0.60 m HOCH
ABB. 3

Natur, die — zugleich intellektuell und gläubig — über die unvermeidliche Brutalität des Heldentums hinausgewachsen ist, wurde in dem Bildwerk würdig und ohne Romantik hingestellt. Dieser Kopf lässt an ein merkwürdiges Stück des Kairener Museums denken, an eine auf Amenophis IV. gedeutete Sphinx aus Gneis oder Quarz, einem Material von fast unwahrscheinlicher Härte, das Stahl nicht angreift, das der alte Meister mit seinen Werkzeugen jedoch so zu glätten und zu polieren verstand, dass die 53 cm lange, 33 cm hohe Arbeit „beim ersten Blick an eine Fayence erinnert". Der Sphinxkopf kommt dem in Berlin befindlichen in der Anlage und Verteilung, in der kräftigen Plastik der Formen nahe, während die aus 15 Stücken wieder zusammengesetzte Büste (Abb. 3), ein Kalksteinmodell mit Spuren von Gold zwischen verblichenem Rot und Blau, mehr den bisher bekannten Fassungen des Kopfes gleicht. In seiner meisterhaft ausgewogenen Gesamtform, der wundervoll kühlen und doch empfundenen Plastik der erhaltenen Partien, deren kostbarste die Lippen in ihrer ursprünglichen Form und Bemalung sind, ergreift noch die einstige Vorzüglichkeit des Kunstwerkes, dessen ausgeglichene Formen von leeren dekorativen Zügen frei waren.

Die Funde aus Tell el-Amarna erwecken bei vielen, die dieser Kunst fernstehen, den Eindruck, als unterschieden sie sich wesentlich von der sonstigen ägytischen Plastik. Und doch tragen Werke anderer Zeiten, die der zwölften Dynastie oder Sethos I., eine ebenso eigenartige künstlerische Physiognomie. Die Künstler von Tell el-Amarna sind die Erben und Vollender der in formaler und psychologischer Hinsicht verfeinerten Kunstübung zur Zeit Thutmoses IV. und Amenophis III. In der zwölften und achtzehnten Dynastie wurden die künstlerischen Ausdrucksmittel unter dem Bestreben, in die plastische Gestalt das Bild der geistigen Persönlichkeit mit aufzunehmen, allmählich differenzierter. Am stärksten war dieser Drang zum psychologischen Erfassen des Modells bei den Künstlern, die unter dem unmittelbaren Eindruck der Person des Ketzerkönigs standen, zumal in einer so revolutionären Zeit. Denn kein Umsturz ergreift Menschen und Dinge stärker an der Wurzel als der religiöse. So erfasste auch den bildenden Künstler die Gewalt der neuartigen, alles umwälzenden Psyche.

Ein zwingender Antrieb muss den jungen König bewogen haben, die überlieferte Götterreligion und die Residenz Theben, den rechtmässigen Mittelpunkt eines Weltreichs, zu verlassen, um dem einzigen Gott eine Stadt und ausschliesslichen Kult aufzurichten und zum Zeichen der inneren Wiedergeburt seinen Namen in Ech-n-aton — „Der Sonne wohlgefällig" — umzuändern. Eine Stele in Kairo, (Abb. Jahrgang XI, Seite 374) zeigt ihn, in der Glut seiner Andacht vor dem Bild der Sonne knieend, der sich seine Arme entgegendrängen. Zum ersten Male erscheint in diesem Bild die vorgeschriebene Kulthandlung als unmittelbare Gebärde der Seele. Das erhaltene, dem König zugeschriebene Gebet an die Sonne spricht ein gespanntes Versenken in die Gnade des einzigen Gottes, in seine endlose Liebe zu dem Erschaffenen aus, die zum erstenmal in einer Seele gleichfalls die Liebe zu allem Lebendigen weckt:

Frühmorgens gehst du am Horizont auf und
leuchtest als Sonne am Tage.
Die Finsternis flieht, wenn du deine Strahlen
spendest.

Die Bewohner Ägyptens sind fröhlich:
Sie erwachen und stehen auf den Füssen, wenn du sie erhoben hast.
Sie waschen ihren Leib und greifen nach ihren Kleidern.
Sie erheben ihre Hände dich zu preisen . . .
Die Bäume und Kräuter grünen, die Vögel flattern in ihren Nestern
Und heben ihre Flügel, dich zu preisen . . .
Die Fische im Strom springen vor deinem Antlitz,
Deine Strahlen dringen in das Innere des Meeres . . .
Der die Luft spendet, um jedes seiner Geschöpfe zu beleben,
Wenn es aus dem Leibe kommt am Tage seiner Geburt.
Du öffnest ihm den Mund und es redet;
Du machst wessen es bedarf.
Das Junge im Ei spricht schon in der Schale,
Du schenkst ihm darin Luft, um es am Leben zu erhalten . . .
Es kommt aus dem Ei um zu reden . . .
Es geht auf seinen Füssen fort, wenn es herauskommt
Wie viel ist, was du gemacht hast! . . .
Du schufst den Nil in der Tiefe und führst ihn herbei nach deinem Belieben
Um den Menschen zu ernähren.
Alle fernen Länder, deren Lebensunterhalt schufst du
Und setzest einen Nil an den Himmel, dass er zu ihnen herabsteige.

STATUETTE DER KÖNIGIN. BERLIN. KALKSTEIN. 0.29 m HOCH
ABB. 5

RELIEFBILD DER KÖNIGSFAMILIE. KAIRO. BEMALTER KALKSTEIN. 0,44 m HOCH
ABB. 4

Er schlägt Wellen auf den Bergen wie der Ozean
Und befeuchtet ihre Äcker in ihren Städten.
Wie schön sind deine Beschlüsse, du Herr der Ewigkeit.

Die gesteigerte Religiosität, die das Leben des Königs gänzlich bestimmte — so sehr, dass sie ihn zum Nachteil der ägyptischen Weltmacht der Gewalt und der Kriegsführung entfremdete — ergriff auch die dem König verpflichtete Kunst. Das neue Pathos gab selbst dem engeren Leben eine neue Gefühlsbetonung: kleine häusliche Szenen werden Gegenstand der Kunst und von der gleichen bewegten Empfindsamkeit durchdrungen.

Nicht neue plastische (künstlerische) Gesichtspunkte, sondern eine neue religiöse Erfahrung und die aus ihr folgenden Bedürfnisse des Gemüts zeichnen die Kunst von Tell el-Amarna aus. Sie bezeugt keine Revolution der Kunst, sondern des Menschlichen. In den hieratischen Komplex der ägyptischen Kunst dringt das persönliche Erlebnis und beginnt die Konventionen dieses alten, festgegründeten Stils aufzulockern. In dieser an fesselnden ja packenden Bildwerken reichen Zeit bereitet sich die Auflösung vor.

Neu im Gegenstand und in der Verwendung der plastischen Mittel wirkt das Kalksteinrelief, das mit den anderen für Kairo bestimmten Werken durch die Güte des Sir Gaston Maspéro für einige Zeit im Berliner Museum ausgestellt ist, wodurch diese einzigartige, geschlossene Darstellung der Kunst von Tell el-Amarna ermöglicht wurde (Abb. 4). Es wurde als Mittelbild eines Hausaltars mit beweglichen Flügeln erkannt, das die Königliche Familie im besonderen Schutz des Sonnengottes darstellt. Ein kräftig profilierter Architekturrahmen umschliesst die Tafel. Verblasste Reste der einstigen Bemalung, türkisblaue und rote Farbflecken sind mit dem gelben Grund in Jahrtausenden zu einer wundervollen Patina verschmolzen. Die Steinfläche ist hier nicht wie sonst bei Hoch- und Flachreliefs zwischen den Figuren abgetragen, so dass diese mehr oder weniger erhaben sich von dem geglätteten Reliefgrund abheben; vielmehr treten die flachmodellierten Figuren hinter die Vorderwand zurück, sie sind in den Steinkörper eingelassen. Der eigentliche Reliefgrund blieb — zerstückt — als Vorderfläche stehen. Seine scharfen

KOPF VON DER STATUE EINER PRINZESSIN. KAIRO. BRAUNER SANDSTEIN, 0,21 m HOCH

ABB. 7

VORDERANSICHT SEITENANSICHT

Ränder umgrenzen — unter dem Einfluss des einfallenden Lichts — als Schatten- und Lichtbänder die versenkten Figuren. Bald erscheinen sie als sinnlose, von ihren Körpern abgetrennte Silhouetten, bald halten sie dem Auge groteske Flächenausschnitte entgegen, die zum Ausdeuten vermuteter Formen reizen. Besonders bei Oberlicht (die Abbildung wurde bei Seitenlicht hergestellt) lässt sich ermessen, wie sehr der Meister des Reliefs mit den barocken Schatten rechnete. An den Innenkonturen der Hauptgestalten lässt er die Ränder steil anstehen, Arabesken gleich umgeben sie die Körper. An den Gesichtern sinken sie flach ab. So gleiten Schattenlinien, an- und abschwellend, neben den Formen her. Die Figurenkomposition wird von einem barocken Lineament durchkreuzt, dessen Kurven ein eigentümliches Formerleben spiegeln; nach kurzem Anlauf laden sie üppig aus, um plötzlich im spitzen Winkel umbrechend, in entgegengesetzter Richtung zurückzufahren. Aus diesem Empfinden entsteht auch der gleichfalls barocke Kontrast der dünnen und schwellenden Formen, der üppigen Schenkel und der schmalen Gelenke: unedle spindelförmige Bildungen, die sich von der strengen Formgebung des ägyptischen Basreliefs weit entfernen und an Beispiele abgeleiteter Kunst erinnern.

GRANITSTATUETTE EINER PRINZESSIN. KAIRO. UNVOLLENDET
0,25 m HOCH
ABB. 6

Das Kapriziöse dieser Stilvariation fliesst aus dem verwirrenden Doppelsinn des Formspiels. Die Logik der Formen ist geradezu auf den Kopf gestellt. Der ebene Reliefgrund hängt als starre Vorderwand da, die ausgesparten und die geformten Teile der Fläche haben die Rollen getauscht. Es ist der komplizierteste Flächenstil, den Plastiker erfunden haben, und kein anderes Volk hat sich wieder an das versenkte Relief gewagt, das in Ägypten seit dem alten Reich neben dem Flachrelief immer häufiger verwendet wird.

Der raffinierten Flächenformation entspricht im Aufbau der Figuren das ständige Ausweichen vor der genauen Symmetrie, die trotzdem die Gesamtanlage beherrscht. So ist das stehende Mädchen nach rechts gerückt; die Königin, im Gegensatz zu der ausladenden Gestalt des Königs, mit den kleinen Kindern eng zusammengedrängt. Das stehende Kind auf ihrem Schoss balanziert die Armhaltung des Königs aus. Flatternde Fingerspitzen erinnern an die preziösen Formen auf archaisierenden hellenistischen Reliefs. Ruhepunkte geben die feinen Ornamente der Fältelung gegenüber den steil ausgestreckten Sonnenhänden. Nach der Seite des Königs tasten die rechten, nach der Seite der Königin die linken Strahlenhände des Idols mit dem Zeichen des Lebens; gegen die göttlichen Uräusschlangen an den Kronen ist jedesmal ein Händepaar ausgesandt. Viel bemerkt wird der ausladende Kontur der Kinderköpfe, der den Biegungen der Gesamtsilhouette, zum Beispiel den vorgestreckten Armen, das Gleichgewicht halten muss. Er ist ebensowenig naturalistisch zu begründen, wie der ausgebildete Frauenkörper der kleinen Prinzessinnen, die noch im Kindesalter stehen. Solches sind Formparaphrasen, wodurch eine Zeit den Ablauf der ihr eigentümlichen inneren Erregung zeichnet, und die bei häufi-

KOPF EINER STATUE DER KÖNIGIN. BERLIN. BRAUNER SANDSTEIN. 0,30 m HOCH
ABB. 10

TORSO AUS VIOLETTEM SANDSTEIN. KAIRO. 0,33 m HOCH
ABB. 9

etwas schlaffen herabsinkenden Formen: in der flachen gesenkten Brust, den abfallenden Schultern, die auf hohem Hals den vorgestreckten Kopf tragen; in den herabhängenden Händen, die, sich leise wölbend, in das Gesamt der Formen eingehen und somit sich den vorgedrängten und zurücksinkenden Kurven verbinden. Kopf und Hände scheinen durch einen Impuls bewegt. Die ausgleichende Modellierung des jetzt unbemalten Körpers suggeriert den Schimmer belichteter Haut. Dies und die Stärke der Naturwirklichkeit, der im Gesicht, zumal in den Nasenflügeln, in Mund und Kinn erreicht ist, erhöhen das Momentane der Figur. In diesem Betonen individueller Züge bildete Thutmes Anregungen aus dem mittleren Reich fort. Das Berliner Museum besitzt ein kleines Meisterwerk dieser Zeit aus hartem grünen Schiefer, die Halbfigur einer Königin: in ihr hat ein Vorläufer die Knochenkonstruktion des Kopfes schon ebenso bündig bezeichnet, die Flächen durch eingetragene Details wie Falten und Augenringe geteilt und kompliziert.

Klug ist bei der Kalksteinfigur die Fülle und Besonderheit der Formen bis zum Kopf gesteigert, der über dem schlanken Hals wie absichtlich isoliert steht, während die früheren Künstler die einheitliche Gesamtform dadurch zu wahren suchten, dass sie den Kopf durch ausgebreitete Haarmassen oder ein Tuch zusammenschlossen. In dieser Arbeit ist der sehr betonte, nach hinten verlängerte Kopf wichtig für die allgemeine Formbewegung: Bauch und Brüste sind elliptisch gebildet und nach unten gesenkt, die Aufwärtsbewegung des gleichgeformten Kopfes bewirkt den Ausgleich der Massen. Aus dem Lineament der Figur erwächst dieser ausladende Schädel ebenso notwendig wie bei den stehenden Kindern des Reliefbildes, was die interessante, dem Kairener Museum gehörige Granitstatuette (Abb. 6) ebenfalls bestätigt. Auch diese formale Lösung wurde schon früher gefunden. In der Granitstatuette eines sitzenden Mannes im Berliner Museum, Nr. 10115, nach dem Stil dem mittleren Reich angehörend, benutzte ein älterer Meister gleichfalls den verlängerten Schädel als Mittel des Formausgleichs: die Gesamtmodulation endet befriedigend in diesem Kopf, dem von vorn

gerem Wiederholen leicht einen Stil in eine Manier verzerren. Ähnliches kann man in der spätgotischen Skulptur feststellen.

Die Statuette der Königin (Abb. 5) ist ein Meisterstück der Tell el-Amarna-Kunst. Der auf der Abbildung noch fehlende Sockel mit den Füssen und das Pfeilerende am Kopf wurden später aufgefunden. Farbreste am Kopf, das Zitronengelb des Stirnreifs, die schwarzen Linien der Augen und zarte Spuren von Rot auf den Lippen heben noch jetzt die stumpfe Helligkeit des Kalksteins. Die altägyptische Fassung der stehenden oder schreitenden Figur ist in dieser Statuette aufgelockert. Die Komposition mit dem Rückenpfeiler stammt von den Meistern des alten Reichs, die eine Plastik elementar, als gegliederte Raumform auf einfachen stereometrischen Grundlagen aufbauten. Der Bildhauer Thutmes sucht, obwohl er das alte Schema beibehält, die individuelle Form und den Ausdruck des bewegten Lebens auf. Er findet ihn in den

ABGUSS DES KOPFES EINER FRAUENSTATUE. BERLIN. GIPS. 0,24 m HOCH
ABB. 11

die ausgebreiteten Ohren das nötige Gewicht geben. Übrigens dienen auch die hohen, kegelförmig geschwungenen Kronen und Mitren ägyptischer Statuen, Zeichen der Königswürde, in vortrefflicher Weise dem gleichen plastischen Zweck. Das elementare Formmotiv: dem gegliederten Gesicht und seiner Fülle plastischer Akzente eine ruhige, konische Form entgegenzuhalten, ist alt und schon bei einer Königsfigur der zweiten Dynastie wirksam verwendet. Neu, und ganz aus dem Geist der Tell el-Amarna Kunst erfunden ist die gegenständliche Ausdeutung der Form als eines überlangen durch Flächen und Kanten interessant komplizierten Schädels. Welches Leben diese Konstruktion auch der Vorderansicht eines Kopfes verleiht, zeigt die Abb. 7. Die strengen Kurven des Mundes und der Nasenflügel, die Linien der Lider und Brauen, wie der Kontur des Gesichtes erfordern diese gewichtige Schädelform, die wiederum die Bildung der Ohren bedingt. Das Ganze ist nicht Natur-

nachahmung, sondern Komposition, Formerlebnis eines Künstlers. Eine Vorstellung ist abgebildet, nicht ein Modell. Solche Formvorstellungen mögen häufig auf Anregungen der Natur zurückgehen; im Schaffensprozess spricht nicht mehr die Herkunft mit, sondern der innerlich vorgeschriebene Verlauf. Ein ähnlicher unfertiger Kinderkopf aus sehr hartem violettem Sandstein, der für Kairo bestimmt ist, trägt noch die schwarze Vorzeichnung der Augen; er führt, mit anderen halbvollendeten oder erst angelegten Stücken des glücklichen Fundes, in die ägyptische Werkstattpraxis ein.

Besonders deutlich weist die Seitenansicht des braunen Sandsteinkopfes (Abb. 7), der weniger durchmodelliert ist, auf die tektonische Absicht, während ein gleicher im Besitz des Berliner Museums (aus der vorangegangenen Grabung) in seinen vielfältig abgesetzten Flächen und Buckeln das neue detaillierte Formgefühl der Zeit anzeigt. So scheint Tell el-Amarna der Ausgangspunkt der differenzierten plastischen Anschauungen zu sein, die sich am reinsten erst ein halbes Jahrtausend später in den Schieferköpfen der saitiischen Periode zum Beispiel dem berühmten grünen Kopf des Berliner Museums ausprägen, deren künstlerische Herkunft aus Ägypten nun nicht mehr zu bezweifeln ist.

Eines der besten Stücke des ganzen Fundes und der Tell el-Amarna Kunst ist der dem Museum zu Kairo gehörige Torso aus Sandstein (Abb. 9). Die Illusion des lebendigen Fleisches ist in dem harten violetten Stein vollständig erreicht; elastisch wachsen die Formen auseinander hervor, grenzen sich in bestimmten, doch weichen Biegungen gegen die Luft ab.

Neben der Statuette der Königin kommt ihr grösserer Kopf aus braunem Sandstein (Abb. 10) zur Geltung, der nach L. Borchardts Vermutung, ebenso wie die anderen mit Zapfen versehenen Köpfe und Gliedmaassen, zu einer polychromen Gruppe gehörte. Das berühmte, gleichfalls ausgestellte Köpfchen der Teje aus der Sammlung James Simon erweist für diese Zeit Versuche, die in Ägypten übliche Bemalung der Figuren durch verschiedenfarbiges Material zu ersetzen, was mit der gesamten Neigung der Tell el-Amarna Kunst zu einem begrenzten Naturalismus gut zusammenstimmen dürfte. Borchardt nimmt an, dass zu den dunkelgelben Köpfen und Gliedern bekleidete Körper aus weissem Alabaster gehörten. Endlich sei noch auf den wichtigen Fund einer plastischen Gruppe aus Kalkstein hingewiesen. Bei einem solchen koloristischen Verfahren verliert und gewinnt die Kunst. Sie verzichtet auf ihr stärkstes Übergewicht über die Natur: die unantastbare Einheitlichkeit des Materials, die das Kunstwerk gegen die Gestalten der Wirklichkeit auf das Bestimmteste isoliert und ihm die Kraft des Totaleindrucks verbürgt. Sie gewinnt neue optische Reize, neue plastische Sensationen: es entsteht eine eher kostbare als reine Kunst. Für solche Differenzen war diese Zeit besonders empfänglich; und in Ägypten bedeutete wie überall die zusammengesetzte polychrome Skulptur ein Anzeichen künstlerischer Entartung.

Neben dem Kopf der Statuette ist der Sandsteinkopf der Königin sehr umgearbeitet, grossflächig, und auf die wesentlichen Formen reduziert. Ist das kleine Porträt individualisierter, so suchte der Künstler im harten Stein den allgemeinen Ausdruck eines beseelten Lächelns auf, das auch spätere Künstler immer wieder reizte. Man muss sich hüten, in diesem reizvollen Lächeln das Zeichen eines besonders hohen Könnens zu sehen, während es ein Ausweichen der Plastik aus ihrer eigenen Sphäre der Körpergestaltung in das interessante Gebiet der psychologischen Menschenerforschung anzeigt. Es kann jedenfalls dem Kunstwert einer Arbeit nichts hinzufügen; denn es bereichert nicht unser Erleben von Gestalten, sondern rührt an die Seele.

Diesen Werken fügen wir den Abguss nach einem fertigen Bildnis hinzu (Abb. 11), der eine sehr persönliche Auffassung innerhalb der festen plastischen Konvention erkennen lässt. Das Werk leitet zu dem Abguss eines Königskopfes, als Amenophis III. bezeichnet, über. Diese Arbeit reicht in der sehr strengen Formerfindung wie in der plastischen Schlichtheit und Solidität an Werke des alten Reiches heran.

Die Werke aus dem Atelier des Thutmes zeigen innerhalb der Kunst von Tell el-Amarna eine eigene Handschrift, die sich deutlich von der Art des Künstlers unterscheidet, der den Berliner Modellkopf des Königs schuf. Ihre Formgebung erscheint kräftiger, sachlicher neben der extremen psychologischen Durchdringung der Form, die bei dem Berliner Kopf zu der besonderen plastischen Zartheit und Differenzierung führte, in der ihm das Kalksteinköpfchen einer Prinzessin (Abb. Heft I dieses Jahrgangs, Seite 70) und das Reliefbild des Königs (Abb. Jahrgang XI, Seite 375) nahe stehen.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im Deutschen Theater kann man zurzeit Lessings „Emilia Galotti" sehen. Eigentlich müssten sich bei jeder Aufführung die Künstler neuster Observanz im Theater versammeln, um demonstrativ bei der Stelle zu applaudieren, wo Conti sagt: „die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur das Bild dachte..." (In Paranthese: dann würde der Schauspieler, der den Conti giebt, sich vielleicht auch herbeilassen diese bedeutende Stelle etwas weniger flüchtig zu sprechen) denn diese Worte haben mit Bezug auf die neuesten Bestrebungen einen programmatischen Wert. Die Maler kehren in gewisser Weise zu dem Magister von Wolfenbüttel zurück. Lessing schwebten allerdings, als er diesen Lehrsatz formulierte, ganz andere Kunstwerke vor als unsern Jüngsten. Er dachte an den Laokoon und vielleicht an Raffael Mengs, während die Maler heute an Negerplastiken und Kubismus denken. Aber das macht dem Lehrsatz nichts aus. Nur war Lessing so köstlich klug in das Apodiktische seines Ausspruchs nebenbei noch schnell einen Zweifel graziös einzuflechten: „Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur – wenn es eine giebt – das Bild dachte..." Picasso spricht nicht in dieser feinen Weise beiseite: „wenn es eine giebt." Er zweifelt so wenig daran wie die Neger es thaten, als sie ihre alten Fetische schnitzten. Beides, Negerplastiken und Picassos Malereien der späteren Zeit waren in der *Neuen Galerie* in diesen Wochen nebeneinander ausgestellt. Mit beiden ist wenig zu beginnen. Denn unter den Negerplastiken sind es nur wenige Stücke, und in ihnen nur wenige Punkte, wo wirklich ein gestaltender Formeninstinkt zum Ausdruck kommt; und in den Arbeiten Picassos fehlt die Gestaltung überhaupt. An den drei oder vier wertvolleren Negerplastiken erkennt man wenigstens, dass diese primitiven Schnitzer ein Bild der plastischen Natur in sich trugen. Sie empfanden das Konkave konkav, das Konvexe konvex, sie empfanden alles eindeutig und drastisch. Sie bildeten, ohne unmittelbar ein Modell vor Augen zu haben, von einer starren Konvention zu bestimmten Zielen hingelenkt, wie sie sich die plastische Natur dachten. Picasso möchte es nun als Maler ebenso machen, wo doch zwischen ihm und den Negern die ganze Kunstgeschichte liegt, wo er mit Modellen im Atelier eingesperrt ist und sich Konventionen selbst ersinnen soll das heisst, wo er sich, wie Münchhausen, selbst am Zopf aus dem Sumpf ziehen muss. Der Effekt ist, dass man allgemach von dem ganzen Künstler nichts mehr sieht wie einen über den Sumpf hervorragenden Zopf und ein Paar Hände, die krampfhaft daran zerren.

Bei *Fritz Gurlitt* gab es andere Proben der fetischhaft geheimnisvollen Kunst moderner Drastiker. Henri Matisse versucht mit den schönen Farbenflecken seiner Stilleben und mit den geistreichen Vereinfachungen seiner Aktzeichnungen ebenfalls der „plastischen Natur" auf die Schliche zu kommen. Aber man hört ihn doch schon – oder noch – leise und zweifelnd vor sich hin murmeln (er ist eben kein starrer Spanier, sondern ein geschmeidiger Franzose) „wenn es eine giebt". Georg Lassnitzer hat plastische Akrobatengruppen mit künstlicher Ornamentalität aufgebaut, als wolle er zeigen, was die „plastische Natur" sich alles gefallen lässt, und dass man – sogar mit toternsten Stilgebärden – mit dem menschlichen Körper auch künstlerisch jegliche Art von Akrobatik treiben kann. E. L. Kirchner malt mit wenig Witz und viel Behagen grosse Hesperidenbilder, die einfarbig gemacht und auf ein

E. HECKEL, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN), BERLIN

H. J. DELBRÜCK, SITZENDES MÄDCHEN
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN), BERLIN

Zehntel der Grösse gebracht eine gewisse dekorative Wirkung haben würden und der talentvolle Franz Heckendorf beweist mit neuen Landschaften, dass die Ölfarbe noch immer viel stärker ist als seine formende Anschauungskraft. In seinen unkultivierten Bildoberflächen spiegelt sich die Unkultiviertheit der modernen Berliner Malkunst.

In Neumanns *Graphischem Kabinet* deutete Heckel mit drei Bildern, von denen wir eines abbilden, an, dass er wohl einer der Ursprünglichsten unter seinen Genossen ist. Da das Kabinet eine grössere Ausstellung seiner Arbeiten plant, soll demnächst mehr von ihm gesagt werden. Auch Hasler, von dem das Kabinet Lithographien zeigte, ist ein ursprüngliches, feines und vielleicht auch der Stärke fähiges Talent. (Wie diese Kunsthandlung denn überhaupt gut zu unterscheiden versteht.) Hasler hat Züge von Karl Walsers Liebenswürdigkeit, doch hat er auch den Ehrgeiz zur exotisch romantischen Monumentalität des Delacroix. Er ist eine Hoffnung. Ebenfalls ein Kommender ist Hans J. Delbrück, ein Corinthschüler, der neben W. Rösler gearbeitet hat. Er ist noch etwas zu geschickt, um persönlich sein zu können. Aber man hat den Eindruck eines im besten Sinn verständigen und intelligenten Talents. Die Kollektion des Dachauers Walter Klemm, der jetzt Professor in Weimar geworden ist, weist dann hinüber zu der Orlik-Ausstellung bei *Amsler & Ruthardt.* Von jedem dieser beiden Künstler könnte man sagen, er sei künstlerisch ein Faktotum. Sie brauchen beide nur hinzusehen und sofort machen sie die Dinge — selbständig — nach, sie in einer neuen Weise nuancierend. Beide sind vorzügliche Techniker und geborene Lehrernaturen. Beide sind darum auch bessere Zeichner als Maler. Beide sind darum halb immer kunstgewerblich. Klemms Aquarelle, seine van Goghschen Japonismen, sind in ganz künstlerischer Weise reizend; sie sind bei aller prononcierten Modernität gefällig. Und Orliks Reiseskizzen aus Afrika, Asien und Europa sind in ihrer modernen Eleganz und geistreichen Beweglichkeit wie fein geschliffene Feuilletons.

An der Kunst Martin Brandenburgs, die in einer Kollektivausstellung im *Künstlerhaus* gezeigt wurde, rauscht die wildbewegte Zeit spurlos vorüber. Er sitzt abseits, eingesponnen in romantischen Ideen und bittersüssen Märchenstimmungen. Ich habe seine Malerei neulich die Kunst eines unerlösten Menschen genannt. Besser weiss ich sie nicht zu charakterisieren. Sie ist gedanklich, künstlerisch und sogar technisch unerlöst; sie ist nicht erlöst vom Stoff, nicht vom Modell, nicht von der Materie und nicht von der Literatur. Und doch ist es eine Kunst, von der aus man mit einer gewissen Ergriffenheit an die ernste und strenge, an die von Liebe zur Kunst aufs edelste erfüllte Persönlichkeit Brandenburgs denkt, von der aus man, die Diogeneslaterne in der Hand, einen Menschen glaubt grüssen zu müssen.

K. Sch.

KÖLN

Der deutsche Werkbund hat es übernommen, die Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes der Welt-Ausstellung San Franzisko 1915 zu organisieren und künstlerisch zu leiten. Damit ist für die deutsche Abteilung auf der grossen Panama-Ausstellung, für die sich bekanntlich ein Komitee unter der Führung der Hamburg-Amerikalinie gebildet hat, ein fester Kern gesichert, der die besten Leistungen deutscher Qualitätsarbeit in einem geschlossenen künstlerisch abgerundeten Bilde zusammenfassen wird.

POTSDAM

Der Wettbewerb um den Erweiterungsbau des Rathauses in Potsdam, dessen Ergebnisse vorliegen, stellt dem Architekten insofern eine knifﬂiche Aufgabe, als mit der Fassade und dem Grundriß des vorhandenen Gebäudes zu rechnen und noch dazu das Grundstück für den Neubau unregelmässig zugeschnitten ist. Der

Grundriss durfte, trotz des keilförmigen Terrains, keine dunkle Stelle aufweisen, und neben der Frage nach dem praktisch geforderten Zusammenschluss bestimmter Raumgruppen ergab sich für den empfindenden Architekten das Problem, ob nicht trotz des schwer zu bewältigenden Formats eine künstlerisch entwickelte Raumfolge für den repräsentativen Teil zu erreichen sei. Glückliche Lösungen in dieser Hinsicht zeigen Krischen und Liebenthal, in einem mit dem dritten Preis ausgezeichneten und einem angekauften Entwurf. Sie nehmen die Achse der runden Eingangshalle im alten Bau zum Ausgangspunkt. Im Vergleich hierzu giebt der Grundriss des ersten Preisträgers, Landsberg, mehr ein geschicktes Aneinanderreihen als jene durchdachte Steigerung in einer klaren Folge.

WALTER KLEMM, KAFFEEHAUS. AQUARELL
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET (NEUMANN), BERLIN

Wie sehr in diesem Falle die innere Gestaltung für die Wahl des Entwurfes entscheidend sein muss, lehrt das Fassadenproblem am Marktplatz. Dass sich der Anbau neben der Säulenordnung und dem Turmbau des alten Rathauses zurückhaltend zu benehmen habe, galt den einsichtigen Bewerbern als selbstverständlich. Dazu gehört auch die Forderung, die neue Fassade in einem anderen Maassstab zu gliedern als die vorhandene, damit beide nicht miteinander in der Wirkung konkurrieren. Wohingegen die unter den Entwürfen mehrmals wiederkehrende Lösung, die alte Säulenordnung nach Bedürfnis zu verlängern und den Turm auf die Mittelachse dieser schematischen Einheit hinüberzuschieben, nicht nur Gedankenarmut verrät, sondern auch die Grenze zwischen alt und neu trügerisch verschleiert. Landsberg steckt zwar die Grenze ab, stellt aber durch den mit der alten Ordnung übereinstimmenden Säulenmaassstab seines Eckrisalits. eine hinkende Figur her, die er selbst in einer Variante durch ein korrespondierendes Risalit an der Nordseite zu korrigieren sucht, was praktisch eine Utopie bedeutet. Von den preisgekrönten Entwürfen versucht nur der von Krischen und Liebenthal dem Eckbau durch einen andern Maassstab von Unterbau und Säulengeschoss ein selbständiges und zugleich reserviertes Gesicht zu geben. Sympathischer wird jedoch dem Freunde Potsdams ein anderer Vorschlag derselben Architekten sein: die Marktfront so zu lassen wie sie ist, das heisst das Knobelsdorfsche Eckhaus mit dem schmalen Verbindungsbau zum bisherigen Rathaus zu erhalten. Nicht allein Pietät fordert zur Annahme dieses Vorschlags auf, sondern vor allem die Erwägung, dass der nicht allzu grosse Platz im Stadtschloss, der Schinkelschen Kirche, dem Palazzo Barberini und dem alten Rathaus bereits verschiedenartige und lebhafte Architekturen genug besitzt: jeder neue Akzent würde den Platzraum völlig zerstören. Darum mag sich der Architekt des Erweiterungsbaues draussen mit den Seitenfronten und der Rückfront am Blücherplatz bescheiden: die Durchbildung des Innern stellt ihm die ehrenvolle Aufgabe, sich der architektonischen Tradition Potsdams würdig zu erweisen.

A. G.

STUTTGART

Einer der geschicktesten Schüler von Ad. Hoelzel hatte von Theodor Fischer den Auftrag erhalten, am K. Kunstgebäude ein Wandbild zu schaffen. Die ziemlich widersinnige Aufgabe, in eine gewölbte Brunnen-Nische ein Flächenbild zu malen, wurde von A. H. Pellegrini relativ gut gelöst. Seine knieende Jünglingsfigur verband mit einer glücklichen Fernwirkung eine so zarte Farbigkeit, dass man einige zeichnerische Schwächen und Entgleisungen willig übersah. Für die prinzipielle Wichtigkeit der dekorativen Bestrebungen Hoelzels war die Leistung des jungen Schweizers ein schöner Beweis. Dass sein Werk aufs heftigste befehdet und innerhalb kurzer Zeit zweimal mit Tinte besudelt wurde (das zweitemal mit dem erstrebten Resultat seiner völligen Zerstörung) wirft auf die seltsamen Kunstverhältnisse Stuttgarts ein scharfes Licht.

Pellegrini ist für Stuttgart, wenn man den Unterschied des Gesamtniveaus in Betracht zieht, etwa dasselbe was Pechstein in Berlin bedeutet: er produziert von Zeit zu Zeit Bilder, die auf den ersten Eindruck eine faszinierende dekorative Wirkung haben, ohne dass man doch ein Furchtgefühl vor drohender oder

BERNH. HASLER, KARNEVAL. LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (NEUMANN), BERLIN

schon vorhandener Verarmung ganz unterdrücken könnte. Für eine Aufgabe mehr kunstgewerblichen Charakters, wie sie die figürliche Ausmalung einer kräftig ornamentierten Saaldecke im Vereinslokal des Künstlerbunds (ebenfalls im K. Kunstgebäude) bedeutete, war Pellegrini aber sicherlich ganz besonders geeignet. Leider beschlossen damals (im Frühjahr d. J.) seine „Kollegen" mit Stimmenmehrheit, dass Pellegrini seine überaus reizvollen Bilder wieder entfernen müsse. Die Wirkung dieses Verfahrens auf die öffentliche Meinung blieb nicht aus. Sofort nach der Enthüllung des neuen Bildes verfiel das Stuttgarter Publikum, das vor Jahresfrist Fischers Kunstgebäude am liebsten selber abgerissen hätte, von neuem in dasselbe Stadium einer ebenso gedankenlosen wie heftigen Entrüstung, in der es wiederum von einem grossen Teil der Presse wacker bestärkt wurde. Als bald darauf Pellegrinis Jünglingsfigur zum erstenmal besudelt wurde, meinte eine angesehene Zeitung, die bei ihrer ersten Kritik auf das Ereignis im Künstlerbund hingewiesen hatte: „das Vorgehen sei überflüssig, weil man annehmen musste, dass über kurz oder lang das Gemälde doch wieder entfernt werde". Wenig Wochen später war die traurige Bubenthat mit dem gewünschten Erfolg wiederholt.

H. O. S.

KÖLN

Ein Künstlertheater nach den Plänen Henry van de Veldes wird auf der *Deutschen Werkbund-Ausstellung* errichtet. Das Theater wird für 600 Zuschauer gebaut, es wird mit einer dreiteiligen Bühne, nach einer besonderen Idee van de Veldes, versehen sein, auf der während der ganzen Dauer der Ausstellung gespielt werden soll. Van de Velde ist als Theaterbauer noch wenig hervorgetreten, seine Hauptleistung auf diesem Gebiete war bisher das vor kurzem vollendete Théatre des Champs Elysées in Paris. In Köln ist ihm nunmehr Gelegenheit geboten, eine von ihm seit vielen Jahren verfolgte Idee für die Ausgestaltung der Bühne zu verwirklichen und praktisch zu erproben. Wie das Münchner Künstlertheater, das mit der Ausstellung „München 1908" ins Leben trat, durch die Reliefbühne der formalen Durchbildung der modernen Bühnenkunst wichtige Dienste leistete, so wird auch die Kölner Versuchsbühne die Lösung des künstlerischen Theaterproblems, wie es sich seither entwickelt hat, beeinflussen. Die bedeutendsten deutschen Theaterleiter haben der van de Veldeschen Idee der dreiteiligen Bühne lebhaften Beifall gezollt und begrüssen das Kölner Ausstellungstheater als den geeignetsten Rahmen für neue Versuche. Das Werkbund-Theater in Köln wird also im Sommer 1914 bedeutsame Aufgaben zu erfüllen haben.

Die Werkbundausstellung wird ferner eine Reihe von Sonderausstellungen enthalten, und zwar von Peter Behrens, August Endell, Josef Hoffmann, Kolo Moser, Adalbert Niemeyer, Hermann Obrist, Bernhard Pankok, Bruno Paul, Rich. Riemerschmid, Henry van de Velde, Otto Eckmann und Josef Olbrich.

Für die beiden zuletzt Genannten werden Freunde und Schüler die Auswahl aus ihrem Werk vornehmen; den lebenden Künstlern dagegen ist anheim gegeben worden, ihre Ausstellung zu gestalten, wie sie es für gut finden und von ihrem Entwicklungsgang gerade das in Dokumenten und Beispielen vorzuführen, was ihnen selbst bedeutungsvoll und charakteristisch erscheint.

LÜBECK

Das *Kaiser Wilhelm-Volkshaus*. Senator Possehl, der dem Wohle seiner Vaterstadt schon viele Mittel flüssig machte, hat in hochherziger Weise Lübeck eine neue Stiftung gemacht, indem er ein Volkshaus erbauen lassen will, das Räume für eine öffentliche Bücher- und Lesehalle, für Volksvorträge und Ausstellungen enthalten und die Bausumme von 620000 Mark nicht überschreiten soll. Voraussetzung der Schenkung war, dass der Bauplatz vom Senat unentgeltlich zur Verfügung gestellt, dass der Senat die Verwaltung des Hauses übernehmen werde und dass das Haus in harmonische Beziehung zu einem Kaiser Wilhelm-Denkmal gebracht werde, das Tuaillon in Auftrag gegeben

worden war. Die Voraussetzungen erfüllten sich. Der Senat stellte das Areal des alten Lübecker Bahnhofs zur Verfügung und lud Behrens, Fischer, Billing, Littmann und die Lübecker Architekten zu einem Wettbewerb ein. Das Preisgericht hat dahin entschieden, dass der Auftrag dem aus Lübeck gebürtigen Regierungsrat Erich Blunck in Berlin übertragen wird. Ausser seinem Entwurf kamen nur die Entwürfe von Peter Behrens in Betracht; denn die übrigen Ideen waren Kompromisse zwischen charaktervoller Architektur, die mit persönlichem Willen gestaltet und dem Bedürfnis der Zeit sachlich und ernst Rechnung trägt und jener „malerischen" Architektur, die Altes nachahmt ohne den Geist des Alten zu begreifen und den Pulsschlag der Zeit nicht fühlt. Es ist Sache der Bauherren zwischen diesen Architekten zu wählen. Durch die Wahl des Architekten, den sie für ihre Bauten bestimmen, charakterisieren sie sich selbst, lassen die Mitwelt erkennen, ob sie aktuell empfinden, Typen ihrer Zeit sind oder ob sie, fern dem Tumult der Zeit, einer Vergangenheit nachträumen und einmal Gewesenes in künstlichen Träumen zu einem gespensterhaften Scheinleben neuerwecken wollen. Lübeck ist eine stille Stadt, in der an langen Hafenkais wenige, kleine Schiffe freundlich rasten, in der das Leben schwerfällig dahinschleicht, in der der Handel, der einst im Zeitalter der Gotik und der Renaissance die Welt umspannte, heute mühsam den Bürger ernährt. Wenn diese Städter einmal als Bauherrn auftreten, so kann es also nicht verwundern, dass sie ihr Holstentor mit einem Gebäude benachbarn wollen, in dem das Gotische noch weiter vegetiert. Sie wissen ja kaum, dass die Welt gar nicht mehr gotisch ist. Ja, es erschien mir selbst fast scherzhaft, dass Peter Behrens den Lübeckern ein Haus bauen sollte. Doch dann sah ich mich in seine Entwürfe hinein. Ich vergegenwärtigte mir den starken Eindruck, den ich jüngst auf dem Isaaksplatz in Petersburg von der deutschen Botschaft empfangen hatte, deren vertikale Strenge so gross und ruhig in den blauen Himmel steigt, vor dem Enckes Gruppe sich frei und leicht abhebt, und ich fand in seinen Entwürfen für die Lübecker Aufgabe die gleiche Übersichtlichkeit, die ruhige Ordnung, die in ihren Achsenbeziehungen klar entwickelten Massen: der lebendigste Ausdruck des Norddeutschen unserer Zeit, hart, nach festgefügtem Organismus, nach Klarheit strebend, mächtig dastehend. Der Architekt Peter Behrens hätte hier mit dem Bildhauer Louis Tuaillon ein Gemeinsames schaffen können, das eines der typischsten Denkmäler unserer Zeit hätte werden können. Die besten Werke sind die ungeschriebenen, die ungestalteten. Das bleibt eine schmerzliche, bittere Wahrheit. Immerhin die Lübecker haben Charakterfestigkeit bewiesen, indem sie Blunck wählten, gegen den Zeitgemässen einen Unzeitgemässen, der mit einer monströsen Theaterarchitektur den Alpdruck des geistigen Lübecks von heute erhöhen wird. O. G.

NÜRNBERG

Der Nürnberger Trichter.

Ueber die Nürnberger Kunstverhältnisse orientieren zwei Bücher, die sich in einer merkwürdigen Weise ergänzen und widersprechen. Das eine Buch ist die offizielle Beschreibung der Städtischen Kunstsammlung im Ausstellungsgebäude am Königsthor; das andere ist ein Bericht über die Neuerwerbungen des Nürnberger Kupferstichkabinets. Das erste Buch, der beschreibende Katalog, lenkt den Blick in einer wahrhaft drastischen Weise auf die moderne Kunstsammlung der Stadt, die in einem neuen Millionenbau in der Nähe des Bahnhofs anspruchsvoll untergebracht ist. Es ist zu schwer zu erklären, dass in einer Grossstadt wie Nürnberg von Leibl, Trübner, Carl Schuch, Liebermann, Menzel, Uhde, Böcklin, Th. von Alt, A. von Keller und von allen anderen wahrhaft guten Malern unserer Zeit, dass von Bildhauern wie Hildebrand, Gaul, Tuaillon und anderen ihrer Qualität überhaupt Werke nicht vorhanden sind — nur Feuerbach ist mit seiner grossen Amazonenschlacht vertreten, doch ist dieses Bild vor vielen Jahren der Stadt als Geschenk zugefallen — und dass die vorhandenen Werke ein wahrhaft klägliches Gesamtbild von der neueren deutschen Kunst geben. Nürnberg besitzt, wie aus dem Text des Katalogs hervorgeht, eine Reihe opferwilliger Mäcene, mit deren Hülfe offenbar das Gute ebenso gefördert werden könnte wie nun das Schlechte gefördert wird; und auch in der Stadtverwaltung scheint viel guter Wille zu sein. Um so lauter muss es gesagt werden, dass jedes Opfer für eine nach solchen Prinzipien, wie sie in dem Führer zum Ausdruck kommen, geleitete Galerie verloren ist. Es liegt klar zu Tage, dass die städtische Kunstsammlung eines Leiters bedarf, der zur modernen Kunst lebendige Beziehungen hat, der weiss, was er will und wollen muss, und der seine Absichten charaktervoll durchzusetzen versteht. Über das jetzt bestehende Regime — als Verfasser des Katalogs zeichnet Dr. Fritz Traugott Schulz, Konservator am Germanischen National-Museum — belehren allein schon die Beschreibungen der Kunstwerke; sie gehören zum Schlimmsten, was im deutschen Kunstbetrieb bekannt ist. Und das will etwas sagen. Man geniesse, zum Beispiel, folgende Proben, die sich leicht vermehren lassen.

Ein ängstliches Bildnis Fr. A. von Kaulbachs wird als „flott hingeworfene Studie" bezeichnet. Von einem Bildnis Schöners, Schüler Anton von Werners, was der Katalog ausdrücklich hervorhebt, heisst es: „Besonders fein und vidualisiert ist die Augenpartie". Von Lenbach wird gesagt: „Seine Begabung und scharfe Charakterisierung, verbunden mit bezauberndem Kolorit, stellten ihn bald an die Spitze der Bildniskünstler Deutschlands". Hans Blum, Fränkisches Bauernmädchen: „Sommerliche Stimmung durchflutet das reizvolle Motiv". Hubert von Heyden, Hühner: „Um einen Napf mit Wasser stehen zehn Hühner und ein Hahn, teils trinkend, teils hierzu sich anschickend". Chr. M. Baer, Bei der Arbeit: „Ein wegen der vorzüglichen Wiedergabe der mannigfachen Farbtöne beachtenswertes Bild". K. Schultheiss, Als der Grossvater die Grossmutter nahm: „Ein sonnig erdachtes Familienidyll, das durch den Gegenstand unmittelbar anspricht". Fr. Baer, Ausblick: „Bei stark postoser Technik ist dieses Bild

ein bezeichnendes Beispiel moderner Freilichtmalerei. Ein bestimmtes Motiv liegt ihm nicht zugrunde, vielmehr ist es freie Phantasie". O. Gampert, Donauthal: „Seine eigentliche Weihe erhält das Bild durch den in breiter Ausdehnung gegebenen Himmel . . . " P. Ritter, die Einbringung der Reichskleinodien in Nürnberg im Jahre 1424: „Man begreift die grosse Verehrung, die man in Nürnberg diesem Gemälde entgegenbringt, wenn man bedenkt, dass der Küustler seinen Figuren die Bildnisse von Bürgern, Bürgerinnen und Kindern seiner Vaterstadt gab. Dadurch ist es zu einem volkstümlichen Kleinod Nürnbergs geworden, dem man die Begeisterung seines Urhebers an der ruhmreichen Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt deutlich anmerkt". H. Rasch, Nach dem Sturm: „Ergreifender Ernst ist die Signatur des Bildes". R. Zimmermann, Wasserfall bei Mondscheinbeleuchtung: „Der Reiz des Bildes liegt in der vortrefflich gelösten Durchdringung des nächtlichen Dunkels mit verhaltenen, sich keineswegs vordrängenden Effekten". A. Falcke, Beim Blumenpflücken: „Die weich geprägten Konturen der Gestalt fliessen in wohlthuender Harmonie in die breit hingesetzte Landschaft über". A. Jöhnssen, Am Wiesenbach: „Eine still verklärende Poesie verleiht dem Bilde einen wohligen Schimmer . . ." Von A. Lüdke heisst es, er strebe „in der Auffassung nach Wiedergabe der religiösen Stimmung in der Natur".

Diese Würdigungen sind den beschriebenen Bildern durchaus kongenial. Man sieht schon aus diesen Andeutungen, was für eine Menge von Publikumskunst schlimmster Art in der Städtischen Kunstsammlung Nürnbergs angehäuft ist. Der Verfasser der Beschreibungen, der zugleich auch Leiter des Kunstvereins ist, schreibt in einem Nachtrag: „Die Kunstsammlung am Königsthor ist ein wichtiger Faktor im Kunstleben Nürnbergs geworden. Möge sie sich in gleich erfreulicher Art, wie bisher, weiterentwickeln!" Wir möchten unsererseits diesen Satz so umstilisieren: die Kunstsammlung ist eine Blamage für Nürnberg. Möge sie sich in einer ganz anderen Weise wie bisher entwickeln und viele, viele Thaten der letzten Jahre ungeschehen machen!

In welchem Sinne selbst eine Galerie relativ kleinen Bestandes gut und vorbildlich geleitet werden kann, darauf weist im Gegensatz hierzu der Bericht Dr. Walter Stengels über seine Neuerwerbungen des Kupferstichkabinets in Nürnberg hin. Man hört eine ganz andere Sprache, erkennt sofort, dass ein geborener Organisator im Kupferstichkabinet innere und äussere Ordnung geschaffen hat (es mag nicht leicht gewesen sein!), dass der Sinn für künstlerische Qualität dort regiert, dass mit modernem Bewusstsein die Bestände ergänzt werden und dass klug und frei ein Ausgleich gesucht wird zwischen dem Lokalen, dem national Bayerischen, dem Deutschen im weitesten Sinne und dem international Gültigen. Die abgebildeten Neuerwerbungen sind zum Teil sehr schön; keine von ihnen ist bedeutungslos. Unwillkürlich denkt man darüber nach, warum eine so tüchtige Kraft, die die Tendenz hat lebendig aufzubauen, in einer Stellung ist, wo sie sich nicht hinreichend bethätigen kann und warum jener verantwortungsvolle Posten so unzulänglich oder gar nicht besetzt worden ist. Nürnberg wirft, wie die Dinge jetzt liegen, sein Geld für moderne Bilder geradezu zum Fenster hinaus. Und doch könnte es mit den verfügbaren direkten und indirekten Mitteln sehr wohl eine Sammlung schaffen, die der alten Kunstkultur dieser Stadt würdig wäre. Es gehört dazu nur einer jener modern empfindenden Galerieleiter, wie wir sie in Bremen und Hamburg, in Mannheim, Köln, Frankfurt und anderswo so erfolgreich an der Arbeit sehen.

K. Scheffler.

DRESDEN

Der Kunstsalon *Emil Richter* hat ein neues Graphisches Kabinet eröffnet, in dem dauernd Ausstellungen moderner Graphik veranstaltet werden sollen. Die erste Ausstellung zeigt Arbeiten junger Dresdener Künstler.

MÜNCHEN

Einen ausführlichen Bericht über die vom Direktor Braune geschaffene Neuordnung der neuen Pinakothek werden wir im nächsten Hefte bringen.

In der *Modernen Galerie* waren Bilder und Radierungen und Zeichnungen von Max Oppenheimer ausgestellt.

In der *Galerie Caspari* giebt es im Januar eine Gedächtnisausstellung für Emil Lugo.

HANNOVER

Die Stadt hat fünf Bilder von Feuerbach erworben: ein Kinderständchen (zweite Fassung), ein Selbstbildnis aus der Sammlung Seeger, ein Mädchen mit einem toten Vogel, ein Nonnenbildnis (aus dem Besitz des Prof. Bluntschli) und ein Ständchen.

KATTOWITZ

Im städtischen Ausstellungsgebäude fand die erste deutsche Kunstausstellung statt, die im wesentlichen Bilder, Plastiken und Graphik enthielt und in deren Katalog eine Reihe der besten deutschen Künstlernamen mit vortrefflichen Werken aufgeführt sind.

CHINESISCHE SKULPTUREN

Der Notiz über eine Ausstellung chinesischer Gemälde, Bronzen und keramischer Arbeiten im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe folgt hier die Anzeige einer ähnlichen Veranstaltung in Berlin. Friedrich Perzyński stellte in einem Raume der Kunstgewerbeschule aus, was er von seinen Reisen in China heim brachte. An Umfang lässt sich seine Sammlung nicht messen mit Dr. Voretzschs Besitz. Den 250 Gemälden dort steht hier ein einziges gegenüber, Perzyński wandte sein Hauptaugenmerk den Werken plastischer Kunst zu. Das ist ein Eingeständnis. Perzyński hätte gewiss gern mehr Gemälde mitgebracht. Dass er es nicht that, hat seinen guten Grund. Es giebt nicht, was wir suchen, was wir in japanischen Sammlungen als altchinesische Malerei kennen und verehren gelernt haben. Das vorige Mal war ausführlicher hiervon die Rede, und Perzyńskis Sammlung bestätigt, was damals gesagt wurde. Auch das eine Bild, das er fand, gehört nicht mehr der klassischen Zeit. Es dürfte nicht höher hinaufzudatieren sein als in die Epoche der Mingkaiser. Gewiss ein reizendes Stück. Wie die kahlen Zweige der Bäume oben zu einem Geflechte verwachsen, wie die kleinen Figürchen unten als farbige Flecke stehen, das entzückt das Europäerauge vielleicht noch mehr, als es den strengsten Geschmack des ostasiatischen Kenners befriedigt.

Vertreter der drei Religionen sind in eifrigem Gespräch vertieft. Es geht friedlicher zwischen ihnen zu als unter ihren europäischen Kollegen. Im Denken der Ostasiaten wohnen Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus nebeneinander, gleichsam schichtenweise übereinander gelagert. Ich habe in einem Büchlein über ostasiatische Kunst zu zeigen versucht, wie diesen drei Weltanschauungen, die den überhaupt möglichen drei Grundrichtungen menschlichen Denkens ihren Ursprung verdanken, verschiedene Kunstformen parallel gehen, nicht so dass jede dieser Religionen, als solche, Kunstschöpfungen besonderer Art gezeitigt hätte, sondern in dem allgemeineren Sinne, dass dieselbe Geisteshaltung, die in den drei philosophischen Systemen sich ausdrückt, zugleich eine eigene Kunstform zeugen musste. Kungfutse und Laotse sind die Denker Chinas. Buddha ist Inder, und so tief die Wirkung seiner Lehre in Ostasien reichte, sie ist ihrem Ursprunge nach fremdes Gut. Es scheint, dass seine Denkform auf ostasiatischem Boden nicht hätte wachsen können. Und die Jünger Buddhas brachten die Bilder ihres Götterhimmels mit sich aus der Fremde. Es ist noch immer eine Streitfrage, wie weit die klassische Antike an der Bildung des Buddhatypus selbst beteiligt war. Von vornherein muss es feststehen, dass der griechische Apollo die Züge des Buddha höchstens modifizieren konnte. Denn die Gestalt als solche entstammt einem ganz und gar anders orientierten künstlerischen Vorstellungskreise.

Nach China jedenfalls gelangt das Kultbild des Erleuchteten als ausgebildeter Typus. Und auf dem gleichen Wege wanderten die Bilder der übrigen Glieder des buddhistischen Pantheon nach dem Osten. Es findet in China nicht eigentlich eine Entwicklung statt, sondern eine Rezeption und Anpassung. Wir haben nur eine sehr unvollständige Vorstellung von dem Zustande der chinesischen Plastik vor der Zeit der buddhistischen Invasion. Die kleinen tönernen Grabbeigaben, Menschen, Pferde, Kamele, von denen auch Perzyński ein paar Proben zeigt, sind mit den Flachreliefs der Hanzeit zunächst das einzige sichere Material, insofern keine Abhängigkeit von fremden Vorbildern sich erweisen lässt. Kein Entwicklungsgesetz klärt das zeitliche Verhältnis der verschiedenen Typen chinesisch-buddhistischer Kultbilder. Eine eingehende Erforschung indischer Plastik wäre die Voraussetzung. Aber hierfür sind kaum noch die ersten Schritte gethan. Und es besteht wenig Hoffnung, solange alle Augen wie gebannt auf die provinziellen Kunstäusserungen von Gandara gerichtet sind. In China stehen die barock bewegten Gestalten der Himmelskönige neben dem ägyptisch formenstrengen Kwanyin-Idol. Und auch in Japan stellen sich anscheinend unentwickeltere Typen dieser Wachtgottheiten zeitlich so nahe neben die voll ausgebildeten Beispiele der Gattung, dass die Entstehung der einen aus den anderen nicht vorausgesetzt werden kann.

Perzyński hat zwei Torsi solcher Himmelskönige, deren Aufgabe es ist, die Gläubigen des Buddha gegen alle Widersacher zu schirmen, mitgebracht. Sie sind von bemaltem Ton und dürften der T'ang-Zeit angehören. Dem achten Jahrhundert entstammen die nächsten Verwandten in Japan. Aber in den Grotten von Lung-Men, wo diese Tempelwächter vielfach in Stein gemeisselt vorkommen, stehen unter ihrem Schutz Gottheiten von jenem anscheinend archaischeren Typus, der sich in China bis in die Zeit der Wei-Dynastie zurückverfolgen lässt, in Japan der Epoche der Kaiserin Suiko zugewiesen wird. Gewiss sind die kleinen Bronzefiguren der Kwannon, die der kaiserliche Hausschatz in Japan verwahrt, chinesischer Import. Ähnliche Statuetten in vergoldeter Bronze, schon zierlicher als die oft bäuerisch schweren Heiligenbilder in Japan, brachte Perzyński aus China. Aber auch die grossen hölzernen Kultbilder der Kwannon, die sich in Japan erhalten haben, gehören nicht als ureigenste Schöpfung dem Inselvolke, sondern sind im Zusammenhang mit der chinesischen Plastik der Zeit zu verstehen, wo allerdings nicht die feinsten Arbeiten der Bildschnitzer, sondern die vielfach derberen Steinbildwerke sich erhalten haben. Sowohl der Typus der flaschetragenden Kwannon wie jene andere mit den zur Seite der Arme herniederfallenden Bändern, deren Enden sich leicht umrollen, die beide in dem berühmten Horyuji-Tempel bei Nara (Japan) durch zwei der wundervollsten

Holzstatuen repräsentiert sind, finden sich in mehreren Exemplaren in Perzyńskis Sammlung. Die ostasiatische Plastik hat nie Edleres geschaffen als die Kwannonstatuen dieses ältesten Typus. Er wurde nur zierlicher und äusserlich reicher in der Folge, aber er verlor seine stilvoll plastische Haltung.

In Griechenland verfolgt man leicht, wie aus dem gebundenen Apollotypus des sechsten Jahrhunderts die porträthafte Menschendarstellung im Verlaufe des fünften und vierten Jahrhunderts sich entwickelt. In China steht man wieder vor dem fertigen Typus. Es ist nicht schwer, zu glauben, dass die überlebensgrossen glasierten Tonfiguren der Lohan, von denen im vorigen Jahre die ersten bekannt wurden, schon der T'ang-Zeit ihren Ursprung verdanken. Man braucht nur an die erschreckend lebenswahren Priesterporträts in Japan zu denken, wie das Lackbild des Priesters Gien im Okadera, das dem achten Jahrhundert angehört. Aber Zwischenglieder fehlen. Und wenn nicht das Material wäre, nicht überdies eine Inschrift aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, die schon von einer Restaurierung spricht, so würde man unbedenklich um fünf Jahrhunderte hinuntergehen. Eine kleine Zahl dieser Jünger des Buddha hat in den Höhlen von Ichou die Stürme der Jahrhunderte überdauert, um heut von europäischem Sammeleifer mehr als je bedroht zu sein. Man kann es in dem Aufsatze, den Perzyński in der Neuen Rundschau (Oktoberheft) veröffentlichte, nachlesen, wie man „Jagd auf Götter" macht. Die Ausbeute steht nun hier. Ein ganzer Lohan und der Torso eines zweiten. Stumme Zeugen einer grossen Vergangenheit, einer technischen Meisterschaft, die immer wieder in Erstaunen setzt.

Noch haben wir zur chinesischen Plastik kein anderes Verhältnis als das des Amateurs. Wir geniessen, aber wir begreifen nicht. Alles ist rätselvoll, und wird es bleiben, solange nicht die Quellen dieses Stromes entdeckt sind. Dann auch wird man erst zu entscheiden haben, wie weit überhaupt die buddhistische Skulptur Chinas und Japans ein Kapitel ostasiatischer Kunst ist. Bisher erscheint sie aus dem Zusammenhang gelöst, eine Provinz der in Indien entstandenen buddhistischen Kunst überhaupt und darum ostasiatischer Kunst nur in einem bedingten Sinne zuzuzählen, so wie die deutsche Kunst historisch nicht mehr ohne die aus der italienischen Renaissance übernommenen Elemente denkbar ist, deren Formen aber niemals aus den Voraussetzungen des deutschen Bodens zu erklären sind. Und wer den Umkreis nordischen Kunstgeistes abzustecken unternimmt, wird Gebiete vernachlässigen müssen, die dem Historiker unerlässlich sind. So in Ostasien. Aber das hindert nicht, dass die buddhistische Skulptur hier einige ihrer feinsten Blüten zeitigte, und wir geniessen ihren Duft vielleicht noch reiner, weil keine rationell fassbare Entwicklungsgeschichte ihn beschwert. Curt Glaser.

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Bei George Petit wurde vom 1.–4. Dezember die Sammlung Edouard Aynard unter reger Teilnahme versteigert. Es überwiegen in dieser Bildersammlung die alten Gemälde. Unter den Namen neuerer Künstler sind vor allem Delacroix, Rousseau, Corot, Cazin, Ingres und Puvis de Chavannes zu nennen. Delacroix brachte verhältnismässig gute Preise. Zwei Zeichnungen, ein Pastell und ein Aquarell, wurden mit 1620 und 3900 Frs. bezahlt. Eine Kopie Delacroix', nach Raffael – von der Ingres, ohne den Maler zu kennen, entzückt war – brachte 5500 Frs. Einen Puvis de Chavannes (Fischerfamilie) bezahlte Bernheim sehr hoch mit 40000 Frs. Ein guter Fromentin brachte 18000 Frs; ein Cazin 13000 Frs. Die kleineren Arbeiten von Rousseau, Corot und Ingres erzielten keine nennenswerten Preise.

Auch für die älteren französischen Zeichnungen und Pastelle gab es keine Phantasiepreise, doch wurden die geforderten Summen durchweg überschritten. Die Hauptsache waren die alten Meister, Sienesen und Italiener. Für ein handgrosses Bild von Jean Malonel, Madonna mit Kind, wurden 125000 Frs. bezahlt (Féral), für ein Frauenporträt von Corneille de Lyon 27000 Frs. Ein Fra Angelico brachte 109000 Frs. (Kleinberger) und die Predelle von Giovanni di Paolo den höchsten Preis des Tages, 160000 Frs. (Kleinberger). Derselbe Händler erwarb auch einen Mainardi für 38000 Frs. Zwei Bilder von Filippo Lippi wurden mit 44000 und 44100 Frs. bezahlt. Die Preise der übrigen italienischen Bilder gingen nur wenig über die geforderten Summen hinaus.

Von den niederländischen Primitiven brachte ein Hendrik met de Bles 11000 Frs., ein fraglicher H. van Eyck 13000 Frs. und eine Madonna aus der Brüsseler Schule 31000 Frs.

Die holländischen Meister waren nicht bedeutend. Ein „Ecce homo" von Rembrandt erreichte mit Mühe 44000 Frs., eine grosse Grablegung nur 8200 Frs. Ein mit 50000 Frs. angesetzter Ruisdael ging mit 24000 Frs. fort. Nur ein Frauenporträt von Jansen van Ceulen wurde stark umworben und mit 18000 Frs. bezahlt. Die Gesamtsumme für die 86 Nummern betrug 1290140 Frs.

CHRONIK

Berlin hatte einmal eine Nationalgalerie. Eine von Hugo von Tschudi ausgebaute Mustersammlung moderner Kunst. Doch das ist lange her; sie ist schon beinah vergessen. Als Tschudi gehen musste, als seine Sammlung in Gefahr war plötzlich der Willkür preisgegeben zu werden, gab es Lärm in der Presse. Aber das war im Grunde nur der Politik, nicht der Sammlung wegen. Denn wie könnte es sonst jetzt so still der Thatsache gegenüber bleiben, dass die beste deutsche Staatsgalerie für moderne Kunst seit mehr als zwei Jahren in ihren wichtigsten Teilen geschlossen ist, dass sie seit zwei Jahren „umgebaut" wird. Ein tüchtiger Geschäftsmann hätte die wenigen Thürdurchbrüche, die Einbauten und die Wandbespannungen in sechs Wochen machen lassen. Er hätte sich dazu natürlich einen Architekten bestellt, der weiss worauf es ankommt, der entschlossen handeln kann, und nicht einen, der jede Kleinigkeit monatelang ausprobiert und schliesslich — man wird es sehen, man sieht es in der Porträtgalerie schon — doch nur Geziertheiten zustande bringt. Es herrschen überhaupt in der Bauabteilung der Königlichen Museen unglaubliche Zustände. Die Verschwendung öffentlicher Gelder ist schon beinahe phantastisch. Zuerst sind Unsummen in den berüchtigten Kalk versenkt worden, dann wurden Tausende für Baumasken ausgegeben, damit die Herren Architekten die Wirkungen der Veränderungen, die sie an Messels Plänen glauben vornehmen zu müssen, besser beurteilen können; und schliesslich wird in der Nationalgalerie nicht nur viel Geld, sondern auch so viel Zeit vertrödelt, dass es fast aussieht, als solle das Lebenswerk Tschudis tendenzvoll in Vergessenheit gebracht werden. Die Idee Justis, die Nationalgalerie umzubauen und den Bildern ein besseres Licht zu schaffen, ist lobenswert und ist hier auch laut gepriesen worden; wenn diese relativ kleine Verbesserung nun aber damit bezahlt werden soll, dass die Galerie in ihren wesentlichen Teilen auf Jahre hinaus dem Publikum entzogen wird, — denn es ist noch kein Ende abzusehen — so wäre es besser beim alten geblieben. Es scheint als ob die Direktion der Nationalgalerie dem bauleitenden Architekten gegenüber machtlos ist, und dass überhaupt ein wahrhaft trojanischer Krieg auf den ausgedehnten Bauplätzen zwischen Museumsleuten, Ministerium und Architekten herrscht. Das Publikum aber muss die Kriegskosten bezahlen.

✻

In dem „Profanbau", einer in Leipzig erscheinenden Architekturzeitschrift, erhebt der Geheime Baurat A. Knoch aus Hannover die Stimme, um gegen das zu protestieren, was hier im Oktoberheft über das Rathaus von Hannover angemerkt worden ist. (Nachdem er vergebens versucht hat, in einer nicht eben sympathischen Weise, das Interesse des nun von ihm Angegriffenen auf sein höchst unerquickliches Buch: „Kunst und Kunstirrtümer im Monumental- und Städtebau" hinzulenken.) Er nennt meine Kritik „maassstablos". Er meint, es sei schade, dass ein ernster Kritiker nicht gezwungen werden kann „präcise" zu sagen, was falsch ist und wie es anders hätte gemacht werden sollen. Es schieden dann bei der Beurteilung der Architektur alle diejenigen Elemente aus, die gewiss das Gute wollen, aber doch nicht von Beruf aus vollbefähigt sind, sachliche, ernste Architekturkritik zu üben, oder die glauben, souverän oder mit ein paar abfälligen Worten alles abthun zu können. „Es ist bedauerlich, zu sehen, in welcher Weise der Beurteiler in ‚Kunst und Künstler' den Bau, wie er glaubt, ‚kritisiert hat'; das ist keine sachliche Kritik, das ist nur ein Herunterreissen, ohne dem, was gut ist, gerecht zu werden. Solche Kritik schadet der Sache nur und Herr Scheffler hat doch nützen wollen". Der Geheime Baurat und alle andern Nationalliberalen der Kunst, die ihre Unentschiedenheit so gern hinter der Forderung nach „Sachlichkeit" verbergen, mögen es sich merken, dass es stets entscheidend ist, w e r hinter einer kurzen, scharf abweisenden Kritik steht, welche Persönlichkeit „souverän mit ein paar abfälligen Worten" eine schlechte Sache abthut. Allen, denen meine deutliche Meinung über das Rathaus von Hannover in die Glieder gefahren ist und die nun von einer Kritik ohne sachliche Begründung sprechen, sei mit einigem Selbstgefühl gesagt, dass ich nach der positiven Wirkung meiner bisherigen Arbeiten über die Fragen deutscher Baukunst der Detaillierung in jedem einzelnen Fall überhoben bin. Ich darf, im Gegensatz zum Geheimen Baurat Knoch, fordern, dass ein Nein von mir beachtet wird, auch wenn es gelegentlich ohne jede Begründung gesagt wird.

✻

In einer Rezension des Buches „Wohin treiben wir" von Jul. Meier-Graefe auf Seite 184 und 185 des vorigen Heftes steht folgender Satz: „Dieses ist das Erfreulichste des Vertrags: der, der zu solcher, sicher nicht neuen, aber immer wieder neu wirkenden Schlussfolgerung gekommen ist, konnte sie schliesslich nur aus sich selbst nehmen; er selbst hat gewirkt und wirkt weiter, weil auch sein Talent aus einem geistigen Charakter hervorwächst, weil der Idealismus dieses unruhigen Mannes — trotz aller Irrnis, Wirrnis und Zweideutigkeit seines Lebens — im Kern dem Materialismus der Zeit zu widerstehen die Tendenz hat." Herr Meier-Graefe meint, dass der Ausdruck „Zweideutigkeit seines Lebens" missverstanden werden könnte und auch missverstanden worden ist. Das erscheint bei dem Grundton der Rezension zwar wunderlich; aber ich will doch keinen Zweifel lassen, dass mit dem Wort etwas unschön Verdächtigendes selbstverständlich nicht angedeutet sein soll. Ich verdächtige nie, sondern sage gerade heraus, was ich meine, oder schweige ganz. Ich wollte mit jenem Wort

sagen, dass Meier-Graefe insofern sein eigener Feind ist, als er es liebt, sich als Schriftsteller leichtsinnig oft zu geben, wo er es sehr gründlich doch meint, dass er seinen sachlichen Ernst mit einem gewissen Übermut Missdeutungen aussetzt und so sein Lesepublikum über Sein und Schein seines inneren Lebens im unklaren lässt. Ich will das Wort „Zweideutigkeit" wörtlich verstanden wissen. Meier-Graefes Schriftstellerleben — und nur dieses steht natürlich in Frage — ist stets auf zweierlei Art gedeutet worden und wird auch heute zwiefach gedeutet. Und daran ist er selbst nicht ohne Schuld. Das ist aber sehr schade um der Sache willen, der Meier-Graefe doch einer der kühnsten und erfolgreichsten Kämpfer ist. Diese Sache, die dem Idealismus Meier-Graefes als eine heilige Sache gilt, hätte es verdient, dass er ihr auch jene verwirrenden Subjektivismen geopfert hätte, die immer wieder zu zweierlei Deutung Anlass geben. Das war die Meinung.

※

Der Leipziger Architekt Hugo Licht war von den Juroren der Grossen Berliner Kunstausstellung für die grosse Goldene Medaille vorgeschlagen worden. Der Kaiser hat aber den Namen Lichts — wie die Zeitungen melden — von der Liste gestrichen und dafür den Namen Ihnes hingesetzt. „Ein Federzug von dieser Hand . . . ."

Karl Scheffler.

※

Der Maler F. Schmid-Breitenbach sendet uns folgende Erklärung:

Die Werkstatt der Kunst und die A. D. K. G.

Im vorletzten Hefte dieser Zeitschrift erklärt Herr Hellwag, dass meine von ihm verstümmelt wiedergegebenen Briefe offiziell gewesen wären, weil sie den amtlichen Aufdruck trugen.

Herr Hellwag weiss, dass nicht der Aufdruck eines Briefes maassgebend für dessen amtlichen Charakter ist, sondern die Unterschrift.

Die amtlichen Briefe der A. D. K. G. waren in Maschinenschrift gedruckt und trugen stets als Unterschrift: Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft.
Der Hauptausschuss.
nebst den Unterschriften der beiden Vorsitzenden oder des Vorsitzenden und des Schriftführers mit der Bezeichnung ihrer Stellung im Hauptausschusse.

Die von Herrn Hellwag verstümmelt wiedergegebenen Briefe waren von mir eigenhändig geschrieben und trugen als Unterschrift nur meinen Namen ohne Bezeichnung meiner Stellung im Hauptausschusse.

Diese Briefe konnten deshalb nie für offizielle Schreiben der A. D. K. G. gehalten werden, sondern bewiesen, abgesehen von ihrem Inhalte, ihren streng vertraulichen Charakter. Ich halte deshalb meinen im Hefte 3 der Werkstatt der Kunst enthaltenen Vorwurf voll und ganz aufrecht.

※

Herr Fr. Hellwag antwortet darauf:

Ich muss unbedingt dabei bleiben, dass die Briefe des ehemaligen Präsidenten der A. D. K. G., des Herrn Schmid-Breitenbach, aus denen ich zitierte, amtlichen und offiziellen Charakter trugen. Die von Herrn Schmid-Breitenbach jetzt nachträglich konstruierte „Vertraulichkeit" ist unhaltbar, denn von einem anderen, bis ins kleinste, besonders in Bezug auf Aufdruck und Unterschrift ganz genau ebenso behandelten Schreiben sagt er selbst in Heft 3 der „Werkstatt der Kunst": „. . . mein Brief vom 1. 5. 10. an Herrn Hellwag, worin ich ihm für seine Leitung folgende Directive gab usw." und gleich darauf: „Leider musste Herrn Hellwag nur zu oft bewiesen werden, dass er dieser offiziellen, auf der Hauptversammlung der A. D. K. G. ausgesprochenen und genehmigten Directive nicht gehorchte."

Es ist gewiss sehr edelmütig von Herrn Schmid-Breitenbach, dem ehemaligen Präsidenten, dass er jene Streiche auf seine persönliche Kappe nehmen und die A. D. K. G. von ihnen entlasten will. Weniger schön finde ich es, dass die derzeitige Leitung der A. D. K. G. dies annimmt und jetzt auch noch öffentlich erklärt, mit diesen Dingen „gar nichts zu tun zu haben", und dass ein anderer Präsident sich dies sogar schriftlich von mir bestätigen (!) liess. Würdiger wäre es jedenfalls gewesen, wenn die A. D. K. G. tapfer für ihre Handlungen und Tendenzen eingestanden wäre, anstatt nun einen Einzelnen zu opfern und ihn die Suppe allein auslöffeln zu lassen. Bei solchem Schauspiel thut es mir beinahe leid, durch Zufall gerade diese Zitate herausgegriffen zu haben; ich hätte ebensogut andere wählen können, mit denen die den allgemeinen Künstlerinteressen feindlichen Tendenzen auch der jetzigen Leitung noch viel besser, als es bereits geschah, gekennzeichnet worden wären. Sie sind nämlich um keinen Deut besser, als die ihres armen Winkelried, der jetzt opfermutig alle Speere in seine Brust vereinigen möchte.

Fr. Hellwag.

Die Angelegenheit — in der wir, wie wir nicht verschweigen wollen, durchaus auf Seiten des Herrn Fr. Hellwag stehen — ist für uns hiermit erledigt.

D. Red.

※

Im vorigen Heft sind versehentlich in der Notiz über Benjamin Altmann † einige Druckfehler stehen geblieben, die hiermit berichtigt werden: Seite 177, linke Spalte, Zeile 18 von unten: statt „Kunstsammlung" lies: „Kannsammlung". Seite 177, rechte Spalte, Zeile 3 von oben: statt „Villahermone" lies: „Villahermosa". —

Ferner lies auf S. 186 links oben: statt Dr. Hans Muermann, Dr. Hans Sauermann.

NEUE BÜCHER

Wilhelm Leibl von Emil Waldmann, Berlin Bruno Cassirer 1914.

Das Buch Emil Waldmanns ist nicht nur sehr verdienstvoll, es ist notwendig in einer Zeit, die mit Leibls Namen zu gewinnsüchtigen Zwecken bedenklichen Unfug treibt. In seiner Vorrede erwähnt der Verfasser die Leiblfälschungen, die neuerdings den Kunstmarkt und das Vertrauen der Sammler unsicher gemacht haben. Wenn er mit seinem Buche nur diesen Machenschaften ein Ziel setzte, so dürfte er schon des allgemeinen Dankes versichert sein. Allein er hat uns, wie zu erwarten stand, mehr gegeben, einen vortrefflichen Katalog und eine klare Orientierung über Leibls Entwickelung.

Alles, was an Gemälden und gemalten Studien heute noch aufzutreiben war oder sich aus glaubwürdigen Notizen Mayrs nachweisen liess, ist sorgsam chronologisch geordnet und zumeist in ausgezeichneten Reproduktionen abgebildet, die eine weitere Beschreibung unnötig machen. Das nicht alles Bekannte reproduziert werden durfte, ist ebensowenig des Verfassers Schuld wie der Mangel einer absoluten Vollständigkeit des Verzeichnisses. Das Ziel, das sich jede solche Arbeit in dieser Hinsicht steckt, kann immer nur annähernd erreicht werden. Der umsichtigste Autor muss sich damit bescheiden, den Späteren eine Nachlese übrig zu lassen. Dass diese im vorliegenden Falle spärlich ausfallen wird, dessen dürfen wir gewiss sein.

Durch Waldmanns Arbeit ist das recht summarische Verzeichnis Mayrs überholt und erledigt. Im übrigen freilich bleibt das Buch des wackeren Arztes als eine Quelle ersten Ranges, dem vertrauten Umgang mit dem Meister selber entsprungen, natürlich zu Ehren bestehen. Waldmann, der selber der erste ist, dies anzuerkennen, will somit eine wichtige Ergänzung der älteren Arbeit geben.

Während Mayr mit behaglicher Breite bei den äusseren Umständen von Leibls Leben verweilt, schildert Waldmann als Historiker seine künstlerische Entwickelung, die nicht ganz so einfach verlaufen ist, wie die populäre Vorstellung es anzunehmen liebt.

Namentlich die Beziehungen zu anderen künstlerischen Mächten alter und neuer Zeit werden aufmerksam verfolgt und erwogen. Das Verhältnis zu Courbet wird vorsichtig umschrieben und sehr richtig wird die oft berufene Analogie zu Holbein eingeschränkt, während die sehr beachtenswerte Analogie zum Delftschen Vermeer ebenso richtig hervorgehoben wird. Diese Analogie war um so merkwürdiger als Leibl kaum etwas von Vermeer gekannt hat. Sie beruhte eben auf einer tiefen Verwandtschaft des Fühlens und Wollens bei Kindern gleicher Rasse — einer Verwandtschaft, für die der Zeitabstand von Jahrhunderten nur die Verschiedenheit von Äusserlichkeiten zu betreffen scheint. Nur in einer prinzipiellen Frage vermag der Unterzeichnete dem Verfasser nicht zu folgen: in dem Verhältnis Leibls zum Impressionismus. Hier sieht Waldmann nur vorübergehende äusserliche Berührungen. Man kann es auch anders auffassen — doch um dieses zu begründen, bedürfte es einer Erörterung, die hier zu weit führen würde.

Unter den Gefühlen, die Leibl in seinen Landsleuten erregt oder erregen sollte, möchte man zuerst die Ehrfurcht nennen. Wohl gab es Künstler, die Höheres wollten und erreichten, weil sie ihre Gaben leichter beherrschten. Wer aber hat redlicher mit seinem Pfunde gewuchert? Leibl hat sein Leben lang schwer mit seinem Genius gerungen, der dem Maler alles gewährte, während er dem Künstler einiges versagte. Daher ist es noch mehr seinem Charakter als der Ungunst des Schicksals zuzuschreiben, wenn die Zahl seiner Werke nicht gross ist. Dafür sind die besten unter ihnen von einer unantastbaren Vollendung. Es bedeutet viel, dass Leibl nebenbei einer der grössten Bildnismaler aller Zeiten war, einer, der Lebendigkeit mit Ruhe und Einfachheit mit Würde verband. Wir wissen, dass dem gereiften Leibl, der selber sein strengster Richter war, einiges misslungen ist; wir wissen aber auch, dass sogar an diesen Trümmern verworfener Bilder etwas klassisch ist. G. Pauli.

Thieme, Ulrich. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme. Achter Band. Leipzig, E. A. Seemann. 1913.

Der neueste, achte Band des Künstlerlexikons, der die Namen von Contan bis Delattre umfasst, bringt wieder, neben einer Fülle wichtiger Nachrichten über weniger bekannte Künstler, eine Reihe umfangreicherer Aufsätze über hervorragende Meister, fast durchweg gut gelungene, selbständige Arbeiten sachkundiger Verfasser. Hervorzuheben sind die Biographien Lucas Cranachs (von M. J. Friedländer), die der Crespi und Donato Cretos (von H. Voss), Dalmotas (von Frieda Schottmüller), Vincenzo Dantis (von W. Bombe), Gerard Davids (von Winkler), Debucourts (von J. Springer), Daumiers, Daubignys, Degas' (von Bender), J. L. Davids, Delacroix', Delaroches (von H. Vollmer) und andere mehr. Als besonders nützlich erweisen sich die Stammtafeln einzelner Künstlerfamilien, deren Mitglieder oft schwer auseinanderzuhalten sind, wie überhaupt auf die klare Scheidung verschiedener Künstler gleichen Namens mit Recht die grösste Sorgfalt verwendet worden ist. Eine dankenswerte Verbesserung bildet die systematische Anordnung und die übersichtliche Gruppierung der oft recht umfangreichen literarischen Nachweise, in denen ja nicht zum wenigsten der Wert dieses vorzüglichen Werkes beruht. Paul Kristeller.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

(Im vorigen Heft ist vergessen worden zu bemerken, dass die unter dieser Rubrik zuletzt aufgeführten 16 Bücher, im Verlage Bruno Cassirer, Berlin, erschienen sind.)

Eugène Delacroix, Beiträge zu einer Analyse, von Julius Meier-Graefe. Mit 145 Abbildungen und unveröffentlichten Briefen. München, R. Piper & Co.

Griechische Originale von Emil Waldmann. Mit 207 Abbildungen. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. 1914.

Aus Luthers Heimat von Georg Kutzke. Mit drei Mansfelder Lagen und 84 Abbildungen nach Federzeichnungen des Verfassers. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1914.

Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Mit Goethes Schilderung Winckelmanns. Herausgegeben von Herm. Uhde-Bernays. Im Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Frankreichs klassische Zeichner im 19. Jahrhundert von Karl Voll. Mit 34 Textillustrationen und 64 Tafeln. München, Holbein Verlag 1914.

Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe. Gesammelt und eingeleitet von Richard Konwiarz. 470 Abbildungen. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Karl Stauffer-Bern, Familienbriefe und Gedichte. Herausgegeben von M. W. Züricher, Leipzig im Insel Verlag und München, Verlag der Süddeutschen Monatshefte 1914.

Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik von Julius Bab. Georg Bondi, Berlin.

Auguste Rodin von Rainer Maria Rilke. Mit 96 Vollbildern. Im Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Jakob Burckhardt. Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller. Bei Georg Müller & Eugen Rentsch, München.

E. T. A. Hoffmann, Der goldene Topf. Mit 11 Federzeichnungen von Edmund Schaefer. Verlag von Gustav Kiepenhauer, Weimar 1913.

Bernhard Hoetger. Der Künstler und sein Werk. Text von Georg Biermann. Verlag Neue Kunst, Hans Goltz. München 1913.

Das klassische Osnabrück. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Bürgerhauses zwischen 1760 und 1840 von Wilhelm Jänecke. Mit 183 Abbildungen. Verlag von Gerhard Küthmann, Dresden 1913.

Italien: Tagebuch einer Reise von Karl Scheffler. Mit 110 Abbildungen. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1913.

Proportionstafeln der menschlichen Gestalt. Zusammengestellt von Herm. Heller. Wien 1913. Verlag Anton Schroll & Co.

Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, von G. H. Stratz. Drittes bis viertes Tausend. Mit 252 Textfiguren. Berlin, bei Julius Springer 1914.

Chinesisches Porzellan. Seine Geschichte, Kunst und Technik von Ernst Zimmermann. Leipzig 1913 bei Klinckhardt & Biermann.

August L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei. Band I–II. Leipzig, bei Klinckhardt & Biermann.

Henry van de Velde, vier Essays von Karl Scheffler. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1913.

Hans Baluschek, Spreeluft. Berliner Geschichten. Verlag Vita, Berlin.

James Ensor, Maler, Radierer, Komponist von Horst von Gravens-Gravensburg. Bei L. Ey, Hannover.

Rudolf Gudden. Ein zeitgenöss. deutscher Künstler von Dr. Fritz Rupp. Bei Engler & Schlosser, Frankfurt 1913.

Eduard Moerike. Das Stuttgarter Hutzelmännlein. Mit 37 farbigen Zeichnungen von Karl Stirner. Holbein-Verlag, München.

Max Raphael. Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Mit 32 Abbildungen. Delphin-Verlag.

Marie Schuette. Alte Spitzen. R. C. Schmidt & Co., Berlin 1914.

Die gute, alte Zeit. Zeichnungen von Karl Spitzweg mit einer Einleitung von Hermann Uhde-Bernays. München, Holbein-Verlag.

W. von Alten. Geschichte des Altchristlichen Kapitells. Delphin-Verlag.

Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter von Kurt Gerstenberg. Delphin-Verlag.

Das Neue Bild. Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München. Text von Otto Fischer Mit 36 Lichtdrucktafeln, und 20 Illustrationen, Delphin-Verlag 1912.

Carl Spitzweg, Des Meisters Leben und Werk, seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst von Hermann Uhde-Bernays. II. Auflage Delphin-Verlag 1914.

Richard Streiter. Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte. Delphin-Verlag.

Halle a. S. von Max Sauerland, Stätten der Kultur. Herausgegeben von Georg Biermann. Leipzig 1913. Klinkhardt & Biermann.

Die Welt der Künstler. Herausgegeben von E. W. Bredt. Bd. 1. Die Madonna mit musizierenden Engeln. Bd. 2. Albrecht Dürer, Bd. 3. Herkules, Bd. 4. Amoretten und Putti. Verlag Otto Maier, Ravensburg.

ZWÖLFTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Auguste Renoir
Lise (1867)

ALFRED LICHTWARK †

VON

ADOLPH GOLDSCHMIDT

Durch den Tod Alfred Lichtwarks haben, über die Grenzen Hamburgs, über die Grenzen Deutschlands hinaus, das Interesse und das Wirken für die lebende Kunst einen harten Schlag erlitten. Seine Meinung wog schwer bei Entscheidungen in allen aktuellen Fragen. Sein offenes Auge, seine Abneigung gegen alles, was nicht innerlich empfunden, sondern nur äusserlich nachgeahmt war, was nach etwas aussehen sollte, aber keinem natürlichen Bedürfnis entsprang, seine gesunde Politik, die mit dem rechnete, was für die Zukunft Früchte versprach und sich dem widersetzte, was beschränkten Anschauungen als ein müheloses Auskommen erschien, stempelten ihn zum Ratgeber, wo es sich um Schaffenspläne handelte.

Wie mit einer Wünschelrute begabt fühlte er, wo die Lebenssäfte auf künstlerischem Gebiet am kräftigsten emporstiegen. Bald hier, bald dort griff er zu, um zu fördern, zu bessern, aber auch festzuhalten und zu retten. Er hat die künstlerische Vergangenheit Hamburgs der Vergessenheit entrissen, die Dokumente der früheren Jahrhunderte für alle Zukunft in der Kunsthalle festgelegt. Er hat dies gethan im Augenblick, ehe es zu spät war.

Er hat den bedeutenden Aufschwung in der modernen Malerei mit seiner Vaterstadt zu verknüpfen gesucht, und da dort die grossen Künstler nicht zu Hause waren, hat er sie von auswärts zu Porträtaufträgen herangezogen und ein Band geschlungen zwischen ihnen und hervorragenden Persönlichkeiten der Stadt. Er hat sie auch veranlasst, die Hamburger Landschaft zu malen. So beherbergt das Museum Ausschnitte aus der eigenen Stadt, dem Hafen und der Alsterufer, wie sie das Auge grosser Maler aufnahm, ohne dass es doch zu einer einheimischen Kunstblüte gekommen war. Denn trotzdem auch hierzu Lichtwark es nicht an Versuchen fehlen liess, jüngere ansässige Maler auf die von ihm als richtig angesehene Bahn zu bringen, trotzdem er die begabten durch Aufträge und Ratschläge unterstützte: ein wirkliches Künstlertum konnte er so wenig wie irgendein anderer erschaffen. Aber in späterer Zeit wird ein Besucher der Kunsthalle den Eindruck haben, als hätte die Blüte der deutschen Künstlerschaft um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert Hamburg zu einem Hauptsitz ihrer Wirksamkeit gewählt. Damit hat Lichtwark seiner Heimat ein köstliches Denkmal kunstfördernder Energie gesetzt. Er hat daran anknüpfend, rückwärtsschauend alles hervorgeholt, was an künstlerisch Schöpferischem im neunzehnten Jahrhundert dort erzeugt worden war, bis zurück auf Ph. O. Runge. Er spürte vor allem diejenigen Werke auf, die von Konventionen und akademischem Zwang frei waren und frisch aus der Natur schöpften. Eine Reihe von Bildern mit selbständigen Licht- und Farbenbeobachtungen sollte die Verbindung zwischen den Alten und den Neuesten herstellen, und so ist die Kunsthalle zu einem Schauplatz kontinuierlicher einheimischer Kunstpflege geworden, wie ihn schwerlich eine andere Stadt in einem zeitlich so grossen Umfang besitzt.

Lichtwark hat sich aber auch die Gelegenheiten nicht entgehen lassen, wo es sich um das Festhalten Hamburgischen Kunstbesitzes handelte. Zu dem schon vorhandenen älteren Bestand niederländischer Bilder des siebzehnten Jahrhunderts kam die Sammlung Wesselhöft, von der Sammlung Weber wenigstens ein hervorragender Teil, und es war durch seine Bemühungen nahe dazu gekommen, die ganze Sammlung Kann in Paris zu erwerben, bis dann doch der internationale Kunsthandel dazwischentrat. Lichtwark hatte mit allen Kräften zur Herbeischaffung der Summe hingearbeitet, denn es schien ihm, trotz aller Betonung des Heimatlichen, doch für eine Stadt, die Ansprüche auf höchste Kultur macht, als eine Notwendigkeit, alte Kunstwerke von internationaler Bedeutung, Meisterbilder ersten Ranges und unbestrittener Vorbildlichkeit zu besitzen.

Lichtwark liebte die schöne Form des Lebens, wo sie einen inneren Sinn hatte, die Eleganz, wo sie von bewusster Kultur getragen wurde, den Genuss, wo er nicht zügellos verausgabte, sondern einen Gewinn an Eindrücken und Empfindungen bedeutete. Er teilte den Tag in Pflichterfüllung und freie Bethätigung, scharf diszipliniert zu Hause und auf der Reise. Er verschenkte die Freundschaft nach reiner Sympathie und nahm sie dankbar an, wo sie ihm geboten wurde von den Jüngsten, die verehrend zu ihm aufblickten, bis zu den Altersgenossen und Älteren, die in ihm den immer lebendigen Unterhalter, den auf alles

eingehenden, umschauenden Berater, den aufmerksamen und geradezu sorglichen Begleiter fanden.

Über alles, was er sah und erlebte, suchte er sich klar zu werden, ihm einen Ausdruck, eine bestimmte Form zu geben, und es auf diese Weise festzuhalten. Dem entsprangen seine ununterbrochenen tagebuchartigen Briefe, die er von allen Reisen an die Kommission der Kunsthalle richtete, und die, in vielen Bänden gesammelt, ein unschätzbares Kulturdokument bleiben werden, denn nicht nur in Deutschland, sondern auch überall im Ausland fand er in den künstlerisch bedeutsamen Kreisen freudige Aufnahme. Man empfand, dass er richtig bewertete, und der Reflex aller dieser Menschen tritt uns aus jenen Briefen entgegen. Überall wollte er lernen, aber nicht um Gelehrsamkeit zu häufen, sondern um die Mittel zu finden, die Schönheit der Existenz zu erhöhen, die besten Früchte, die feines Menschentum getragen, zur Aussaat einzuheimsen.

Ein Kunsthistoriker wollte er nicht sein, oder nur dann, wenn gewissermassen die Umstände es verlangten. Lieber war er es nicht, denn ihm bedeutete das Attribuieren wenig, wenn es nicht zugleich Qualitätsbestimmung war. Es gab daher für ihn keine grössere Befriedigung, als die Schönheitswerte einem Betrachter fühlbar zu machen. Er besass dazu ein sehr eindringliches Lehrtalent. Jedem nach seiner Weise suchte er die Dinge knapp und klar vorzustellen, bei Unerfahrenen ging er vom Inhalt der Darstellung oder vom Zwecke des Kunstwerkes aus, beim Kenner von den Qualitäten, er demonstrierte am liebsten ad oculos; das erkennt man nicht nur aus seinen Schriften, sondern das haben auch die erfahren, die ihm zur Ausführung seiner Pläne dienten und von ihm überzeugt werden sollten von der Schönheit künstlicher Gartenanlagen oder von der Zweckmässigkeit besonderer Raumbeleuchtung. Dann führte er sie, die Architekten, auf Reisen zu vorbildlichen Stätten hin, wo die Wirkung handgreiflich war, wie er überhaupt nicht spintisierte und ausklügelte, sondern immer an etwas wirklich Gesehenes und Erlebtes anknüpfte. Und so wusste er auch die einfachen Arbeiter und Frauen durch das, was ihnen an den eigenen Lebensfasern zerrte, zur Würdigung des Künstlerischen zu führen. Stundenlang haben sie ihm in gespannter Aufmerksamkeit zugehört, wenn er in grosser Versammlung die Holzschnitte des Holbeinschen Totentanzes besprach.

Lichtwark ist dahingegangen wie einer, der arbeitet und sucht und sammelt und schafft für ein grosses Fest und nicht dabei sein kann, wenn es gefeiert wird. Dies Fest wird man begehen, wenn die Neubauten der Hamburger Kunsthalle vollendet sein werden und man ausbreiten kann, was jetzt aneinandergedrängt ist, wenn man aus den Magazinen wieder hervorholen kann, was vorläufig beiseite gestellt werden musste und was oft, kaum angeschafft, aus Raummangel wieder verschwand, wenn man das richtige Licht für die Hauptwerke und die geschlossenen Raumgruppen für die einzelnen Kunstgebiete besitzen wird. Dann wird ein wehmütiges Staunen die Besucher ergreifen und die Freude am Geschaffenen beherrschen, dann wird man in überwältigender Fülle sehen, was Lichtwark seiner Vaterstadt geschenkt hat.

Dass ihm diese Ernte nicht gereift ist, erscheint als das Tragische an seinem Ende, er selbst aber wird gefühlt haben, dass die Arbeit, das Wichtigste zu bergen, gethan war.

ALFRED LICHTWARK
PHOTOGRAPHIE RUDOLF DÜHRKOOP, HAMBURG

KONKURRENZPOLITIK

VON

KARL SCHEFFLER

Auf die Frage: wie entsteht eine Künstlerkonkurrenz? kann man antworten:

Zu einem Wettbewerb werden die Künstler geladen, wenn das für eine bestimmte Aufgabe am besten geeignete Talent nicht bekannt ist — wenn Behörden oder Kommissionen nicht genügend orientiert oder im Urteil unsicher sind. Kurz, wenn „man" nicht weiss wie und wo. Darum ist es auch charakteristisch, dass Konkurrenzen für künstlerische Aufgaben erst im Schwange sind, seit es zwei einander feindliche Parteien in der Kunst giebt: die Akademiker und die freien Künstler. Zur Zeit Schinkels noch war es üblich, die grossen Aufträge freihändig zu vergeben.

Es zeigt sich also, dass Konkurrenzen Akte der Verlegenheit sind. Die Verlegenheit aber ist die Mutter der Unsachlichkeit. Und diese bereitet den Boden für jegliche Art von Interessenpolitik. Woher es denn kommt, dass in unserer Zeit jede grössere Konkurrenz fast zum Anlass hässlicher kunstpolitischer Verwickelungen wird und dass noch eine dritte Entstehungsbedingung sichtbar wird: Konkurrenzen werden auch dann ins Leben gerufen, wenn ein legitimer Anwärter auf einen Auftrag umgangen, wenn künstlich Verwirrung gestiftet werden soll.

Am sichtbarsten zeigen sich die Widersinnigkeiten des Verfahrens bei den Architekturwettbewerben, weil es sich dort in der Regel um grosse Objekte, um lohnende Aufträge und um eine innige Verschränkung von ideellen und materiellen Interessen handelt. Um Gegenstände, die eine heftige und zähe Kunstpolitik lohnen.

Wir haben in der letzten Zeit drei grössere Architekturkonkurrenzen erlebt — abgesehen von der Haupt- und Staatsaktion des hier ausführlich besprochenen Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für ein Bismarck-Nationaldenkmal* — die in ihrem Verlauf so charakteristisch sind, dass an sie kurz noch einmal erinnert sei.

* Kunst und Künstler, Jahrgang X Seite 329 und folgende.

Im ersten Fall, als der Bau eines neuen Opernhauses für Berlin in Frage stand, wusste die Regierung nicht, wem sie den Auftrag geben sollte und sie forderte darum eine kleine Anzahl von Architekten zu einem Wettbewerb auf. Die Regierung wusste in der That nicht, wer der Beste, der Geeigneteste sei. Als sie sich dem Entwurf eines jüngeren Ministerialbeamten geneigt zeigte, trat die deutsche Architektenschaft mit der Forderung nach einer allgemeinen Konkurrenz hervor. Man müsse den unbekannten Talenten Gelegenheit geben mit genialen Lösungen zu überraschen. Die Ergebnisse dieses allgemeinen Wettbewerbs waren sehr mässig. Ein feiner aber unschöpferischer Bildungsarchitekt wie March erhielt, mit Recht, den ersten Preis. Die stärksten Talente, das heisst in Deutschland immer auch die Isolierten, machten überhaupt nicht mit. Während der Verhandlungen mit March starb dieser und nun benutzte die Regierung die Unklarheit der Lage, um den Auftrag dem Stadtbaumeister, Messelfreunde und Museumsarchitekten Ludwig Hofmann zu erteilen. Sie that also zwar nicht eben das Beste — denn ein Architekt mit den Eigenschaften Hoffmanns kann nicht zu gleicher Zeit die Museumsbauten, das Opernhaus und daneben noch die vielen Bauten für die Stadt so bearbeiten, wie diese wichtigen Aufgaben bearbeitet werden müssen, dazu bedürfte es einer schöpferischen Kraft vom Wuchse Schinkels — aber sie that, was sie doch auch von vornherein hätte thun können. Beide Konkurrenzen waren unnötig, ein grosser Aufwand wurde nutzlos verthan — und der Beste wurde trotzdem nicht ermittelt. Wir sehen also eine Regierung unsicher nach der geeigneten Kraft suchen, sehen die deutsche Architektenschaft, ebenso unsicher, eine Treibjagd auf Talente fordern und sehen um diese Aktion sich ein dichtes Gewölk von Kunstpolitik zusammenballen, so dass kein Lichtstrahl einer wahrhaft genialen künstlerischen Idee, einer wirklich sachlich grossen Einsicht hindurchzudringen vermochte.

Das zweite Beispiel ist noch lehrreicher. Es betrifft den Neubau eines Botschafterpalais in Washington. In diesem Fall war der geeignete Architekt bereits gefunden. In Peter Behrens, der eben mit grosser Bravour, wenn auch in Einzelheiten vielleicht versagend, in St. Petersburg dem Deutschen Reich ein elementar wirkendes und würdig repräsentierendes Botschafterpalais gebaut hatte,* auf den darum die Öffentlichkeit bereits hingewiesen hatte und gegen dessen Wahl für Washington auch Berufsgenossen die Stimme diesmal nicht erhoben. Aber er war den Auftraggebern, dem Auswärtigen Amt, oder genauer dem Botschafter und dem Kaiser nicht genehm. Das Petersburger Haus war der Regierung zu „modern" geraten. Darum stellte sie sich plötzlich auf den Standpunkt der Gerechtigkeit (so ist es ja immer: wenn man ungerecht werden will, spricht man von Gerechtigkeit) und glaubte eine allgemeine Konkurrenz ausschreiben zu müssen. Behrens wurde in der graziösesten Weise kalt gestellt und sogar von der Teilnahme ausgeschlossen, indem man ihn ehrenvoll in die Jury wählte. Der Erfolg war wie zu erwarten. Es gab, da ausser von Behrens die schwierige Aufgabe seit Jahrzehnten von keinem ernsthaft bearbeitet worden und das Programm zudem unklar war, im wesentlichen lauter Abkömmlinge des Behrensschen Vorbildes in Petersburg. Die vier prämiierten Entwürfe waren unmöglich. Da hörte man plötzlich, dass vor oder während der Konkurrenz schon von „einflussreicher Seite" — dieser Punkt ist noch nicht ganz geklärt — der Hofarchitekt Ihne beauftragt worden sei einen Entwurf ausser Wettbewerb anzufertigen. Die Folge war eine stürmische Protestbewegung, die aber im Sande verlief, und eine ungeheure kunstpolitische Aufregung, in der das sachliche Interesse wieder einmal ertrank. Es folgte dann eine Erklärung vom Regierungstisch im Reichstag, die so nichtssagend und nichtachtend war, dass man, bei einer witzigeren Zuspitzung, an Hohn hätte glauben können. Augenblicklich wird „geprüft". Das heisst, die Regierung siegt, wie so oft, wieder dadurch, dass sie die Angelegenheit auf die lange Bank schiebt und die Gegner durch Warten ermüdet. Um so schneller ermüdet, als ein ernsthaftes künstlerisches Interesse nicht mehr in Frage steht, seit der am besten geeignete Architekt von vornherein ausgeschaltet worden ist. Hier liegt der Fall also folgendermassen: die Regierung hat einen ihr unbequemen Anwärter umgangen, hat sich dazu politisch des Mittels der Konkurrenz bedient und hat zu gleicher Zeit zugegeben, dass einem bei Hof beliebten Baumeister direkt oder indirekt Hoffnung auf den Auftrag gemacht wurde. Sie hat die Aufforderung an die deutsche Architektenschaft jedenfalls nicht sehr ernst gemeint und dazu beigetragen das Konkurrenzwesen so zu diskreditieren, dass die Selbstachtung den Talenten eigentlich fortan verbieten sollte, auf eine

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrgang XI Seite 414 und folgende.

solche Konkurrenzdiplomatie nochmals hereinzufallen. Was bei diesem Verfahren empört, ist aber nicht so sehr die „Ungerechtigkeit“, sondern der Umstand, dass das höhere Recht zur Ungerechtigkeit fehlt. Von vornherein ist nämlich deutlich das politische Ziel sichtbar, die Besten, die Talentvollsten auszuschalten und eine im Dienste des Hofes erprobte akademische Kraft vorzuschieben. Das Ganze ist ein Kampf der die höfisch bureaukratische Regierungskunst fördernden Gesinnung gegen die neue grossbürgerliche Baugesinnung, ein Kampf des prächtig aufgeputzten Mittelmässigen gegen das lebendig Talentvolle.

Auch in dem dritten Fall ist Peter Behrens wieder in den Mittelpunkt der Konkurrenzpolitik gerückt worden. Ohne seine Schuld. Es kommt daher, weil dieser starke Autodidakt vielen Publizisten als ein Vertreter der neuen Baugesinnung gilt und weil sein Name darum als Beispiel häufig genannt wird. Das hat seit langem den Unwillen führender Akademiker und einflussreicher Baubeamter erregt. Deutlich ist es geworden bei dem Streit um das Lübecker Volkshaus, der über die Grenzen Lübecks hinaus Aufmerksamkeit erregt hat.* Die Sachlage ist folgendermassen:

Im Jahre 1897 siegte in Lübeck in einer Konkurrenz für ein Kaiserdenkmal der Bildhauer Üchtritz. Der Verein Lübecker Kunstfreunde bekämpfte diesen Entwurf und erreichte, dass er nicht ausgeführt wurde. Inzwischen propagierte General Stern in Lübeck den Gedanken, anstatt des Denkmals mit den vorhandenen Mitteln ein Volkshaus zu bauen. Denkmalsplan und Volkshausidee gingen nun nebeneinander her; die Kunstfreunde nahmen in einer Versammlung Stellung zu der Idee, ein Volkshaus zu bauen und der Senat berief eine Denkmalskommission. Diese Kommission verhandelte mit Hildebrand und Tuaillon; die Kunstfreunde verhandelten mit Peter Behrens, zur Erlangung unverbindlicher Vorschläge. Der Senat beschloss sodann, Tuaillon den Denkmalsauftrag zu erteilen und dieser schlug vor, das Standbild neben die alte Jakobikirche zu setzen. In diesem Stadium stiftete ein Lübecker Kunstfreund, Senator Possehl, die Summe von 600 000 M. für ein Volkshaus, wofür der Staat einen Platz vor dem Holstentor hergab. Nun tauchte der Gedanke auf, Volkshaus und Denkmal zu verbinden und Behrens und Tuaillon einigten sich auch in diesem Sinne. Behrens wurde nun vom Senator Possehl mit einem Vorentwurf beauftragt und sein Entwurf fand starken Beifall bei dem Auftraggeber und dem Senat. Als die Dinge so lagen, klar und unzweideutig, machten sich von Berlin aus „Einflüsse“ geltend. Durch sie wurde die natürliche Entwicklung der Dinge gestört; mit ihnen begann die Kunstpolitik. Unter ihrem Druck behauptete nun das Bauamt in Lübeck plötzlich, dass der Bau von Behrens auf dem Grundstück nicht stehen könne, trotzdem es selbst die Unterlagen gegeben hatte, und es forderte — wie es immer in solchen Fällen ist — eine Konkurrenz. Zu dieser wurden eingeladen Th. Fischer, Billing, Littmann und Behrens und es wurden die Lübecker Architekten zugelassen. In der Jury sassen Ministerialdirektor Hinkeldeyn, L. Hoffmann, der Stifter Senator Possehl, die Direktoren Lichtwark und Schäfer und zwei Lübecker Bauräte. Behrens wollte anfangs — mit Recht — nicht mitkonkurrieren, doch liess er sich von Senator Possehl umstimmen. Lichtwark erkrankte inzwischen und wurde in der Jury durch Bruno Schmitz ersetzt. Diese Jury nahm die Entwürfe von Behrens nicht einmal in die engere Konkurrenz, sondern prämiierte einen Entwurf des aus Lübeck stammenden, in Berlin arbeitenden Architekten Blunck, der inzwischen publiziert worden und somit der Kritik zugänglich ist.* Es ist davon nur zu sagen, dass er in seiner dem alten Holstentor angenäherten Pseudogotik einen recht banalen Eindruck macht, dass das Denkmal Tuaillons zu ihm in keiner Weise passt und dass der Entwurf von P. Behrens künstlerisch hoch darüber steht. Aber was für eine Art von Architektur prämiiert wird, das ist schliesslich Sache der Lübecker. Hier soll nur von der Politik auch dieses Falles gesprochen werden. Man sieht die Verhandlung förmlich vor sich, unter dem Einfluss des Miterbauers des Berliner Aquariums, des geborenen Lübeckers und höchsten preussischen Baubeamten Hinkeldeyn. Es klingen einem die kollegialen Urteile über den Autodidakten, den „Dilettanten“ Behrens förmlich in den Ohren. Man sieht die Akademie in allen Schattierungen wütend gegen den einflussreicheren, persönlicheren, elementarer empfindenden Self-made-man der Baukunst zu Felde ziehen, hört, wie ihm seine Fehler nachgerechnet werden, wie an ihm das Lob der Kunstschriftsteller heimgesucht wird und wie am Stammtisch ein Jubel losbricht, als er mit Hilfe einer

* Siehe auch Kunst und Künstler, Jahrgang XII, Seite 232.

* Natürlich kann nicht der Einwand erhoben werden, die Entwürfe seien anonym eingereicht worden; ein P. Behrens wird sofort am Stil erkannt.

gut inszenierten Konkurrenzpolitik besiegt wird. Es hat sich auch an diesen Juryspruch dann eine Presspolemik geknüpft. Die Parteien haben sich die üblichen Liebenswürdigkeiten gesagt und es hat selbst an vergifteten Pfeilen nicht gefehlt. (Siehe die Erklärung der Preisrichter gegen Behrens.) Hier ist also eine Konkurrenz Anlass geworden, um einen schon fast sicheren Auftrag wieder aufzuheben. Auch hier ist der Wettbewerb wieder Mittel zum kunstpolitischen Zweck geworden.

Die Lehre aus allen drei Fällen ist, dass Wettbewerbe das beste Mittel sind, den künstlerischen Thatbestand zu verdunkeln und Konsequenzen grossen Stils zu vermeiden. Es zeigt sich, dass die Konkurrenz das Mittel der Mittelmässigen ist und dass eine Coriolannatur für diese Verlegenheitsveranstaltungen nur Verachtung übrig haben kann. Als Übungsfeld für junge Leute sind Wettbewerbe ganz gut; der Meister aber hält sich ihnen nach Möglichkeit fern. Die Künstler, die wir in dieser Zeitschrift vertreten und die wir lieben, das heisst unsere wahren Meister, sind fast alle schon von einer Jury gesinnungsfester Akademiker und betitelter Kunstbeamter verlacht, verhöhnt, verkannt oder gar nicht erkannt worden. Die Politik, die ihrer allein würdig ist, kann es darum nur sein, sich von Konkurrenzen und von Konkurrenzpolitik grundsätzlich fern zu halten und die Toten ihre Toten begraben zu lassen.

PETER BEHRENS, ENTWURF FÜR EIN VOLKSHAUS IN LÜBECK

ROMANISCHER CHRISTUS. BRONZE

DAS FOLKWANGMUSEUM

VON

EMIL WALDMANN

Man kennt die Geschichte dieses Museums: eine Privatsammlung, die ihr Gründer und Besitzer, Herr K. E. Osthaus, der Öffentlichkeit in richtiger Museumsform zugänglich gemacht hat; ein Museum ohne die Nachteile der Museen und mit den Vorteilen einer Privatsammlung. Der Besitzer ist sein eigener Direktor und hat mit keiner Kommission und keiner Behörde etwas zu thun. Das Merkwürdige daran ist nur, dass dieses Museum in Hagen steht. — Man könnte ja sagen, in Ermangelung einer eigenen städtischen Galerie wäre diese Privatsammlung der Stadt sehr erwünscht, um eine Lücke auszufüllen, bis auf weiteres. Aber das wäre ein absolutes Verkennen der Thatsachen. Diese Privatsammlung ist nicht nur unter ihresgleichen einzigartig, sondern auch unter den Museen, und so könnte sie ebensogut in irgendeiner andern Stadt ihre selbstgewählte Aufgabe erfüllen, in Berlin und Weimar, in Wien und in Paris und in London. Dies macht ihre Bedeutung aus.

Was enthält sie nun? Auf den ersten Blick gesehen ein wenig von allem. Romanische und gotische Heilige und islamische Kacheln, persische Teppiche, ägyptische Tiere, orientalische Buchminiaturen, griechische, etruskische, chinesische und japanische Kleinkunst, buddhistische Skulptur, Negerplastik, Trübner, Böcklin und Feuerbach, Corot, Manet, Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin und Matisse, Rodin, Maillol und Minne, Nymphenburg und französische Fächer. Wenn das alles nicht sehr

JAPANISCHE TANZMASKE

schön und sehr gewählt aufgestellt wäre in diesem stilistisch noch nicht ganz reifen, räumlich aber sehr harmonischen Bau von Henry van de Velde, so könnte man einen Augenblick auf die Idee kommen, es müsse sehr schwer sein, sich in diesem Museum heimisch zu machen. Thatsächlich aber ist es gar nicht schwer, und das liegt nicht nur an der schönen Aufstellung, sondern daran, dass diese Dinge alle, abgesehen vielleicht von ein paar Gemälden, innerlich eng zusammengehören, dass sie über historische und geographische Grenzen hinweg alle eine starke Stilverwandtschaft haben, dass der Wille und die Leidenschaft, die das alles zusammentrug, das Dokument einer Persönlichkeit sind, die ein eigenes starkes Verhältnis zu Kunst und Kultur hat. Man braucht nun nicht jede einzelne Äusserung dieser Persönlichkeit auf ihrem Wege einwandfrei zu finden und sicher ist der Besitzer dieser Sammlung der letzte, der darüber erstaunte, wenn man, wie ich zum Beispiel, auch in seinem Museum zu den Gemälden von Emil Nolde keinen Zugang findet. Aber das Gesamtschaffen dieses Sammlers ist an Anregungen so reich, das Geschaffene so positiv und wichtig, dass kleine Differenzen dagegen gar nichts bedeuten, zumal da hier jede Kritik fruchtbare Probleme findet.

Das gemeinsame Band, das alle die zunächst so verschiedenartig wirkenden Kunstwerke umschlingt und zusammenschliesst, erkennt man, wenn man sich klar macht, von welchen Punkten die Thätigkeit dieses Sammlers ihren Ausgangspunkt genommen hat. Denn dies ist nicht gleichgültig bei einem Sammler, der zugleich Forscher ist. Er fing also mit japanischem Kunstgewerbe und japanischen Drucken an. In einem kleinen Kabinett des Museums im ersten Stock sind an den Wänden einige zum Teil sehr schöne Proben farbiger Holzschnitte aufgehängt, Harunobu, zum Beispiel, und Sharaku, die Fenster sind mit schwarzen Tuschschablonen verkleidet, und in einer Vitrine in der Nähe findet man einige ausgesuchte Stücke älterer Keramik. Da steht man nun inmitten dieser Erzeugnisse einer fremden Welt, vor Dingen, die zum Färben von Zeugmustern da sind und bei uns in die Industrie gehörten, vor Vasen und Gefässen, die höchst unscheinbar sind und deren seltene handwerkliche Schönheit in Technik, Material, Farbe, Glanz und Bearbeitung sich nur sehr langsam enthüllt, und vor graphischen Blättern, Illustrationen, mit seltsam verrenkten Gestalten, karikaturenhaft grimassierten Schauspielergesichtern, in merkwürdig ornamentalen Linien und nach unbekannten Rhythmen stilisiert — und man empfindet zunächst nichts als eine kapriziöse Freude am Spiel reiner Linien und klarer Flächen und manchmal eine starke Erregung vor einem menschlichen Ausdruck, der einschlägt wie ein Blitz und einen nicht wieder loslässt. — Ich weiss, Japanisches ist durchaus nicht das Stärkste, was es auf diesem Gebiete giebt, chinesische Dinge zum Beispiel können viel grossartiger in der Linie, ein javanischer Kopf viel erhabener im Ausdruck und ein chinesisches Gefäss noch edler im Handwerk sein. Aber man muss hiermit anfangen, denn der Besitzer fing damit an und Europa fing, als es von dieser Bewegung ergriffen wurde, auch damit an.

Worum es sich bei dieser Bewegung handelte, war dies: ein Kunstprinzip zur Geltung zu bringen, nach dem nicht die letzten Massstäbe von dem

ARISTIDE MAILLOL, MÄDCHEN. HOLZ

Grade der Naturnachahmung genommen werden, den das jedesmalige Werk aufweist, sondern nach dem das Kunstwerk seinen eigenen, manchmal unnatürlichen, oft antinatürlichen Gesetzen gehorchen darf — die Bewegung, in der wir noch heute mitten drin stehen. Dieses Prinzip fand Europa zuerst in den Werken Japans, in den Büchern, die in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in den Pariser Ateliers herumgegeben und wie Kostbarkeiten gehütet wurden, und dasselbe war es, was man bei näherem Zusehen nun auch in andern exotischen Künsten entdeckte. Das Unwirkliche, das in den Cypressen, den Tulpen und Hyazinthen persischer Teppiche liegt, das Ausdrucksvolle in Gesichtern und Gesten bei Tieren und Menschen, das war am Ende doch kaum etwas anderes, als jene götzenhafte Ergriffenheit eines romanischen Heiligen mit der strengen Bindung seines figuralen Stiles; die ungeheure Kraft der Silhouette, die noch wirkt, wenn man von jeder Gegenstandsbedeutung absieht und nur noch die Funktionsbedeutung auffasst, macht einen romanischen Löwen und eine afrikanische helmartig getürmte Tanzmaske zu verwandten Dingen; und jenes Göttliche im Ausdruck, das ein griechisch-jonischer Apollokopf aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert haben kann, findet man wieder in dem Bronzekopf einer Buddha aus Java, der mehr als ein Jahrtausend später entstanden ist und dessen Schöpfer, entgegen der Ansicht einer mechanistischen Kunstgeschichtsbetrachtung, sicher von griechischen Dingen keine Ahnung hatte.* Bestrebungen, aus dem Naturalistischen herauszukommen und zu einem grossen Stil zu gelangen, gab es in der Entwicklung jeder Kunst, selbständig und ohne Nachahmung, im Griechischen so gut wie im Buddhistischen. Und möglichenfalls oder gar wahrscheinlich wird man lernen, beispielsweise auch die etruskische Kleinskulptur, von der man einige Stücke in diesem Museum findet, auch von diesem Gesichtspunkt aus zu werten; man wird sie nicht, wie die Schulmeinung will, nur als provinziale Vergröberung

* Es sei hier angemerkt, dass die in neuester Zeit vertretenen Meinungen vom Zusammenhang hellenistisch-griechischer Kunst mit innerasiatischer und ostasiatischer nur mit der allergrössten Skepsis aufzunehmen sind. Die Beeinflussungstheorie versagt vollkommen. Auch die berühmten Traubenspiegel (ein Stück im Museum) versagen.

GEORGE MINNE, KNABE. MARMOR

des jonisch-griechischen Kunstempfindens ansehen, sondern wird in diesen in Geste und Formenbehandlung eindrucksvoll vereinfachten Dingen den vielleicht nicht immer restlos zum Ausdruck gebrachten Willen spüren, noch eine monumentalere und naturfernere Gestaltung zu erreichen. —

Hat man sich an der Hand irgendwelcher willkürlich gewählter Beispiele diese Gedankengänge einmal zu eigen gemacht — und das Museum zwingt mit unwiderstehlicher Gewalt dazu —; hat man dann auf dem Gebiete des reinen Kunstgewerbes die Zusammenhänge aufgedeckt und sich die Frage nach der Ausdruckskraft des Ornamentes, der Linie, der Fläche und des Dekorativen angesichts der verschiedensten Erzeugnisse verschiedenster Kulturen vorgelegt, und geht dann durch diese Säle, so wird man am Ende, wenn man sich erst einmal über die Zusammenhänge und über die „Wiederkehr des Gleichen" beruhigt hat, um eine Summe von Hemmungen ärmer und um ein Kapital von künstlerischen Genüssen reicher sein. Am Ende wird man dann auch zu dem, was das Museum an moderner Kunst bietet und was vielleicht doch immer für den nicht sehr fortgeschrittenen Laien den Hauptinhalt ausmacht, ein lebendiges Verhältnis gewinnen. Die grosse Bewegung innerhalb der modernen Kunst, den Kampf um Natur und Stil, kann man hier auf dem Gebiete der Malerei sowohl wie der Plastik mitmachen, und wenn man dann, ausser dem Genuss und der Erbauung, die man davon gehabt hat, nachher ein bisschen klüger geworden ist und etwas genauer weiss, auf was es ankommt, dann hat dieses Museum seinen Anregungswert erprobt. — Dies mag für das Allgemeine genügen. Es wäre ermüdend, bei jedem einzelnen Werke nun wieder lehrhaft auf das Lehrbare und auf die Moral von der Geschichte hinzuweisen. Das muss dem einzelnen Leser und Betrachter überlassen bleiben.

Was der Besitzer dieser Sammlung in den Gemälden und Skulpturen, die er zu haben wünschte, vor allem sucht, ist die Monumentalität. Nicht jene rein architektonische, deren Gesetze von der Wandmalerei verflossener Jahrhunderte abgeleitet sind, sondern die Monumentalität innerhalb jeder Ausdrucksform, im Stil des Malerischen so gut wie im Stil der Zeichnung und im Stil des Koloristischen. Der Frauenakt von Corot ist auf diesem Gebiet der Corotschen Kunst vielleicht sein letztes Wort, das kleine Bild führt weit hinaus über jenes Malerische, das Corot im allgemeinen zu geben pflegt; in der Fülle seiner schönen Fleischlichkeit und des blühenden malerischen Tones steht es zu Arbeiten von Renoir in einem engen Verwandtschaftsverhältnis, und zwar zu Arbeiten des spätern Renoir, von dem man unter den Neuerwerbungen einige schöne Stücke sieht; nur dass Renoir, als der spätere, das Problem noch exklusiver fasst und seinen heiteren Bildern noch mehr schmuckhafte Haltung verleiht. Neben dieser Monumentalität des Malerischen steht dann, noch mächtiger repräsentiert, der grosse Stil des Ausdrucks und der Form in Daumiers „Ecce homo". Zwar ist das Bild durchaus nicht unmalerisch, aber wodurch es wirkt, das ist nicht so sehr seine malerische, wie vielmehr seine zeichnerische Form. Es ist ein Historienbild in dem Sinne wie

ARISTIDE MAILLOL, JÜNGLING. BRONZE

HONORÉ DAUMIER, ECCE HOMO

Rembrandts Bibelszenen es sind, der psychologische und dramatische Ausdruck des Geschehnisses spricht mit einer Eindringlichkeit, wie sie eben nur Daumiers Form damals geben konnte: die Silhouette der Hauptfigur, schlicht und still, der unerhört eindrucksvolle Pilatus, die fünf oder sechs Nebenfiguren, die uns die Illusion einer Menschenmenge von Hunderten suggerieren, und das alles abstrakt, nur mit dem Nötigsten gegeben — das Bild nimmt eine Summe von Möglichkeiten vorweg, die im Laufe der Zeit erst ganz langsam verwirklicht werden sollten und die auch in Daumiers gemaltem Oeuvre so gut wie allein steht. Van Gogh ist nur ein Bruchteil davon. Auf derselben Linie liegt merkwürdigerweise auch das kleine, ziemlich unbekannte und in Durets Katalog fehlende Bild von Manet, „Die Granate" (die Signatur ist 1871, nicht 1877 zu lesen — was ja auch besser zum Sujet passt). Man sieht auf den ersten Blick die sonst bei Manet nur noch einmal (im „Selbstmörder") nachweisbare Verwandtschaft mit Daumier, eine derartig erregte Szene mit den dunklen ausdrucksvollen Silhouetten, die in phantastischen Linien vor den hellen Grund gesetzt sind, das ist sonst nicht seine Art. Dies enthüllt einen in Manet schlummernden Stilwillen, demgegenüber man das gegen Ende seines Lebens unwiderstehlich gewordene Verlangen nach Monumentalaufträgen besser versteht, als angesichts seines übrigen Schaffens und vor dem man nachträglich doch sehr bedauert, dass seine Bitte, im Stadthaus von Paris Wände mit Szenen aus dem modernen Leben zu schmücken, nicht erfüllt, ja nicht einmal beantwortet wurde.

Die grosse Phase des sogenannten Impressionismus wird in dieser Sammlung mit Renoirs „Lise" (1867) erschöpfend charakterisiert. Das grosse Werk ist, laut Renoirs eigener Äusserung, sein Programmbild, es sind in ihm thatsächlich die Tendenzen dieser Malerei niedergelegt und zugleich verwirklicht. Hier hat Renoir seine Meisterschaft gefunden. Zögert er in dem vom Kölner Museum neuerdings erworbenen Gruppenbild des „Ehepaars Sisley" noch, die letzten Konsequenzen seiner neuen, an Manet gewonnenen Anschauung zu thun, indem er das Licht noch bändigt und vorsichtig in die gewünschten Bahnen lenkt, hier giebt er sich ganz der Erscheinung hin und findet das Gleichgewicht zwischen der Plastik und dem Malerischen, diese Menschenfigur, als Gestalt absolut eindeutig erfasst, bildet mit der Natur, der Landschaft, in der sie steht, wirklich ein einheitlich gesehenes und einheitlich gefügtes Ganzes in Licht und Farbe. Die Diskrepanz, die bei Courbet manch-

VINCENT VAN GOGH, BILDNIS EINES JÜNGLINGS

VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT BEI ARLES. ZEICHNUNG

mal noch fühlbar bleibt, ist hier vollkommen überwunden, und die malerische Monumentalität, die der Impressionismus suchte, liess sich nun nur noch variieren und bereichern, aber nicht mehr überbieten. So versteht man, dass das Museum dieses Bild braucht und dass ohne dasselbe das Kapitel moderner Kunstgeschichte, das hier verhandelt wird, um ein klassisches Werk einer klassischen Phase ärmer wäre.

Was Renoirs „Lise" für den französischen Impressionismus bedeutet, das bedeutet Trübners „Dame in Grau" aus der Mitte der siebziger Jahre für den deutschen malerischen Stil jener Epoche, der sich an Leibls Schaffen anschliesst. Aber es ist bezeichnend, dass das Museum nicht einfach eines von jenen Trübnerschen Gemälden erworben hat, die im Leiblschen Fahrwasser entstanden sind (etwa jene Gruppe, die der Bürgermeister Hofmiller der Nationalgalerie so wundervoll repräsentiert), sondern sich gerade das Meisterwerk aus jener Zeit aussuchte, in der Trübner sich von Leibl trennt und seinen eigenen, auf eine härtere Form ausgehenden Stil schafft. Wohl ist dieses auch koloristisch sehr vornehme Bildnis von der letzten malerischen Vollendung und von zartester Delikatesse; dabei aber hat es jene energische, ein wenig harte Modellierung im Inkarnat, die durchaus Trübners Eigentum ist und die sich dann bei ihm seither zu immer grösserer Stärke entwickelte und deren Strenge man wohl unterscheiden muss von der Holbeinschen Schärfe, der sich Leibl dann ein paar Jahre später zuwandte und die er gelegentlich sogar übertrieb. Ohne auf Rassenunterschiede allzu grossen Wert zu legen, darf man sagen, dass Trübner hier, bei aller den Franzosen ebenbürtigen malerischen Kultur, doch das Ideal einer deutschen Formenstärke verwirklicht hat, die diesem Bilde den Charakter eines Monumentalporträts verleiht. Darüber hinaus ist auf diesem Wege nichts Weiteres mehr denkbar. Dieser Gipfel einer veredelten Wirklichkeitskunst bildet den Gegenpol zur deutschen Romantik, wie sie in Böcklins „Pan und Kinderreigen" einen nicht sehr glücklichen Ausdruck gefunden hat — man findet den Einklang zwischen der Konzeption und den malerischen Mitteln nicht —, und zu dem heroischen Stil Feuerbachs, dessen statuarische Grösse und malerische Schönheit in seinem „Orpheus" in einer selten harmonischen Vereinigung vor einem steht, und der, wie alle guten Bilder eines Künstlers, das ganze Wesen seines Meisters restlos enthält.

PAUL CÉZANNE, HAUS AUF BEWALDETER ANHÖHE

PAUL GAUGUIN, REITER AM MEER

Hier schliesst ein Kapitel. Man hat die malerische Form des französischen Impressionismus und die Ausdruckskunst des Vorläufers Daumier, man hat die deutsche Wirklichkeitskunst, die deutsche Romantik, der die Monumentalität versagt blieb, und endlich den heroisch dekorativen Stil (ausser Marées) — in Werken, die alle in ihrer Weise ein Höchstes geben und daher als abschliessend anzusehen sind. Was nun kam, musste, da ein Klassisches erreicht war, notgedrungen auf einer andern Linie liegen. Die Nachfolger mussten empfinden, dass ein Weitergehen auf diesem Wege die Verdeutlichung der Ideale vergröbert hätte, dass bei dem Kampf zwischen Natur und Stil die Gefahr zunächst einmal auf der Seite der Natur lag und dass das Element der Nachahmung ein wenig in den Hintergrund gedrängt werden musste. Die Grösseren haben dies instinktiv und naiv gethan, die Kleineren bis zu einem gewissen Grade bewusst und gar akademisch. Die Landschaft des Impressionismus beherrschte und erschöpfte Monet und man sah, wie er in seinem späteren Schaffen daran war, nicht nur das vom Impressionismus gewonnene malerische Valeurprinzip, sondern auch die Form zu zerstören. Gegen diese Auflösung in Luft und Farbe erhob sich der Neoimpressionismus, der nicht mehr von der einfachen Impression ausging, sondern an ihre Stelle etwas Gesetzmässiges stellte. Er suchte das

CHRISTIAN ROHLFS, HÜHNER. ZEICHNUNG

Motiv der Erscheinung zu geben, er baute die Farbenwirkung nach dem Gesetz der Zerlegung und die Gegenstände der Natur wieder mit neuem Gefühl für die Struktur der Materie auf. In Seurats Bildern ist diese neue Entdeckung mehr interessant als lebendig anschaulich verwendet und demonstriert, man fühlt ein wenig das Skelett und die Rechnung, und es fehlt jene Selbstherrlichkeit, welche die Natur so zauberisch macht; auch fehlt die Farbe. Zu freierer Selbständigkeit gelangte Signac fast immer in seinen Aquarellen, in denen die Technik das Extreme der Idee unmöglich macht, gelegentlich auch in seinen Ölgemälden; in dem grossen Seinebild von 1900 hat er eine Stärke im Ausdruck und eine Freiheit im Natürlichen, die ihm nur in seinen glücklichsten Stunden zu Gebote standen. Das Letzte und Beste in dieser Richtung hat aber doch wohl Henri Edmond Cross zu geben, der sowohl Monet wie Seurat ganz überwand und der mit seinen Mitteln eine Vision schafft, in der Wirkliches und Unwirkliches in unauflöslichem Wechselspiel durcheinander gehen, in der man den Glanz, die Sonne, das Licht, die Luft und die Farbe einer südlichen Landschaft spürt, ohne dass man das „Verweile doch" zu sagen brauchte — weil der Eindruck nicht nur in seiner Flüchtigkeit wiedergegeben, sondern mit neuen, abstrakten Mitteln nachgeschaffen ist. Der Genuss an der Erscheinung, in der Wirklichkeit vergänglich, hat im Bilde Dauer gewonnen.

PAUL GAUGUIN, DAS MÄDCHEN MIT DEN ENTEN

Dies ist es ja am Ende auch, was van Gogh so wertvoll macht. Nur dass die Welt, die er kraft seiner starken Persönlichkeit schafft, um vieles grösser und reicher ist. Dass er sich gelegentlich, in der Stilisierung der Technik und der zeichnerischen ornamentalen Energie des Pinselstrichs, mit

dem Neoimpressionismus berührt, ist halb zufällig — er kam instinktiv zu äusserlich ähnlichen Resultaten. Man muss sehen, was er mit Millet, dessen sozialer Teil ihm verwandt ist, machte, wie er in seinen Kopien nach dem „Ersten Schritt“ und der „Heimkehr vom Felde“ sein Vorbild durch scharfe

AUGUSTE RODIN, EVA. BRONZE

Gliederung in der Modellierung und durch eindringliches Eingehen auf die Struktur der Gegenstände lebendiger macht und es überall deutlich zum Sprechen bringt — dann wird man verstehen, was der Stil seiner eigenen Schöpfungen bedeutet, man wird die zwingende Eindringlichkeit seines „Olivenhains“ spüren, wo er allem, was da auf dem Bilde lebt, etwas merkwürdig Persönliches verleiht. Er hat die Dinge, die er malt, so lange angeschaut auf ihren Erscheinungswert hin, dass sie sich in seiner Vorstellung umschmelzen zu persönlichen beseelten Wesen, und in seinen glücklichsten Werken hat er so die Monumentalität des persönlichen Ausdrucks erreicht, die Welt so gesehen, wie sie niemand zuvor gesehen hatte, und so dargestellt, dass man sie fortan so sehen wird. Denen, die im Monetschen Dogma gross geworden sind, mag dieses Neue zunächst hässlich erschienen sein; heute, wo man hier eine neue Wahrheit entdeckt hat, ist auch die Schönheit darin selbstverständlich, so sehr, dass ein grosser Teil des Dekorativen, das man heute sucht, sich damit bestreiten lässt. — Diese aufregende Aktualität, dieses manchmal allzu Persönliche wird man vor Cézanne nicht empfinden, wenigstens nicht vor den beiden schönen Landschaften, die über van Goghs Milletkopien hängen und die in ihrem herrlichen Dreiklang von Blau, Grün und Braun ihrerseits auch wieder eine ganz neue Art des Dekorativen bedeuten. Cézanne ist objektiver, er versteckt seine starke Persönlichkeit ganz hinter der Natur, seine Technik sagt nichts von seiner Erregung — er giebt nur die Dinge in ihrer letzten Klärung, klar wie eine Idee, ohne die leiseste Anwandlung von Begrifflichem, und schön wie eine Vision, ohne alles Zufällige; was er auf die Leinwand bannt, ist grosser Stil, weil es in der holdesten Unbekümmertheit das aus der Erscheinung herausholt, was die Seligkeit des Anschauens vor der Natur bei ihm ausmachte; die braunen Häuser vor dem Grün der Bäume und das Grün vor dem Blau des Himmels, aus diesen Verhältniswerten schafft er sein Erlebnis neu in all seiner Schönheit und Einfachheit. Auch er giebt eine Monumentalität der Landschaftskunst.

Es ist merkwürdig, bei van Gogh wie bei Cézanne, die doch beide so monumental sind, kommt man fast nie dazu, angesichts ihrer Bilder zu bedauern, dass es ihnen nicht gegeben war, grosse Wände zu schmücken. Gewiss ahnt man, angesichts der einen grossfigurigen Komposition von Cézanne im Treppenhause bei Pellerin, was für Möglichkeiten hier noch lagen. Aber vor einer Landschaft von ihm ist es einem beinahe gleichgültig, wo man mit ihr ist, ob in einem grossen oder kleinen, einem hellen oder dunklen Raum. Sie braucht den Zusammenhang mit der Wand nicht. Dagegen, wenn man Gauguin ansieht, so sagt man sich oft, wie schön es gewesen wäre, wenn er gross-

GEORGE SEURAT, SONNTAG IM HAFEN VON BESSIN

der „Contes Barbares“ oder das „Mädchen mit dem Fächer“ in diesem Museum unbefriedigt liessen. Aber sein Stil, so wie er gewachsen war, liesse sich wundervoll einfach auf Wände übertragen, ohne irgend etwas dabei von seiner Schönheit einzubüssen. Das ist viel grossartiger als Puvis de Chavannes oder Maurice Denis (von dem ein feines Madonnenbild da ist), das enthält in voller Reinheit alles, was die neue Bewegung zu geben hatte, den stärksten Ausdruck an Linie, Fläche, Farbe und Rhythmus. Die „Contes Barbares“ sind vielleicht

dekorative Aufgaben bekommen hätte. Nicht, dass seine besten Tafelbilder, wie etwa das Meisterwerk doch Gauguins Meisterwerk. Man hat es früher bunt gefunden — heute, wo wir Mattisse erlebt haben, wirkt es gedämpft und beruhigt wie ein alter Teppich. Hier findet man wieder, was man in den edelsten Werken alten Kunstgewerbes fand, die Stilisierung der Menschenfigur, ohne dass man den Zwang fühlt, bei starkem Gefühlsausdruck und bei absolut einheitlichem Charakter der Gesamtdarstellung. Diese beiden Menschenkinder in ihrer reinen animalischen Schönheit, belauert von einem Satyr in europäischer Tracht (hat Gauguin an Verlaine gedacht?), gehorchen dem Linienrhythmus des ganzen Bildes und sind doch sehr stark im mensch-

EDOUARD MANET, DIE GRANATE

lichen Ausdruck. — Wohl ist Gauguins Kunst oft sehr nahe an Geschmackskunst, manchmal nur dekorativ im kunstgewerblichen Sinne. Aber Meisterwerke wie diese sind fern von allem nur Geschmäcklerischen, man fühlt wie zu ihnen auch das Koloristische nicht „gestellt" ist, sondern sich ergab aus der Monumentalisierung einer ganz neuen Farbenwelt.

niert, so bestimmt bei Hodler die Sprache der Linie und die Beseelung des Plastischen das ganze Bildgefüge und auf der Grundlage dieser Elemente wird das Menschliche für Europäer zu einem noch grösseren Eindruck gesteigert. Aber das ist kein Werturteil, diese beiden Künste ergänzen sich, sowie sich wesentlich französische und vorwiegend germanische Kunst immer ergänzen.

HENRI MATISSE, STILLEBEN

Was Gauguin nur zu erreichen glaubte durch seine Abwendung von allem Traditionellen und durch seine Hinwendung zum Exotischen, das gestaltete auf dem Boden des Europäischen Hodler. Prinzipiell liegen seine Ideale ähnlich. Die Zusammenstilisierung von Figur und Landschaft bei starkem Herausarbeiten des körperlichen Gefühls und der seelischen Empfindung zeigt in reifster monumentaler Form sein „Frühling" und, in der Villa Osthaus, sein in einem dazu erdachten Raum angebrachtes Wandbild des „Auserwählten". Wenn bei Gauguin das Koloristische und Flächenhafte domi-

Die letzte bisher erreichte Stufe auf diesem Gebiete bezeichnet Matisse. In seinem Stilleben und seiner wirklich herrlichen Landschaft geht er in der Klarheit der Organisierung noch einen Schritt über Cézanne hinaus; in dem grossen Wandbilde der drei Frauen am Meer, wo er auf alles rein Malerische sowohl wie auf die Beseelung des Einzelnen verzichtet, wo er nur Komposition und nur stark fühlbaren Rhythmus sucht, nähert er sich dem rein Begrifflichen und Akademischen in einer für mein persönliches Empfinden bedenklichen Weise. Ob wir dahin kommen werden, die

Klärung und Vereinfachung, die er hier treibt, einmal nicht als Verarmung zu empfinden, bleibt abzuwarten. —

Tuaillons feines Gefühl für den Rhythmus der bewegten Linie; Gauls plastische Monumentalität im Körperlichen; Rodins ungeheure geistige Erregung, welche die alten klassischen Formen der Skulptur mit neuem brausenden Leben füllt; Minnes seelisches Pathos, das eine neue Gotik schafft; Maillols Reaktion gegen Rodin, die eine neue statuarische Form von architektonischer Gesetzmässigkeit erzeugt; Hallers Kunst, die auch dies wieder neu beseelt; Hoetgers tiefes Raumgefühl, das dem Volumen neue Bedeutung verleiht; und die abermalige Reaktion gegen das Architektonische, die Lehmbruck wie Kogan durchsetzen; und Mattisse, der mit einem neuen Sinn für Modellierung die eben gewonnene Form seinerseits zerstört, um eine grössere Lebendigkeit zu erreichen — und das alles um des Gleichgewichts willen zwischen Ausdruck und Stil, um den Stil der Form und um den Ausdruck der Empfindung, dies alles ist auf dem Gebiete der Plastik am Ende der gleiche Kampf, die gleiche grosse Bewegung, die wir auf dem Gebiete der Malerei etwas näher betrachten konnten. —

Dies ist, nur in ganz groben Umrissen angedeutet, der Weg der Entwicklung, den in diesem Museum die Kunst zum monumentalen Ausdrucksstil macht. Am Wege ist manches sehr Bedeutungsvolle erwachsen. Karl Hofers Kompositionen, an antiker Malerei zu neuer Kraft erstarkt, der früh verstorbenen Frau Paula Modersohn-Becker seelisch sehr starke Kunst, Rohlfs Landschafterstil und Munchs Expressionismus, der sich einer schönen Landschaft eindrucksvoll dokumentiert und für die ganze neue Bewegung sehr bedeutungsvoll wurde, für jene Bewegung, deren dekorative Seite ein Tierstück von Marc gut veranschaulicht. Wenn man alles in allem nimmt, so ist die Gemäldesammlung des Museums das Dokument einer

HENRI MATISSE, DREI FRAUEN AM MEER

neuen Bewegung, das einzige, das wir haben und das, als erstes, im Rheinland bereits starke Anregungen ausstrahlte.

„Der Künstler ist der Schöpfer schöner Dinge.“ Dieses etwas ästhetenhafte Wort, das einem von ungefähr einfällt, wenn man zum ersten Male durch die Säle dieses Museums geht und vor einem chinesischen Gefäss oder einer juwelenhaften kleinen Landschaft von Renoir Halt macht, gewinnt tiefere Bedeutung, je länger man verweilt und je eindringlicher man sich den Gedanken hingiebt, der dieses Museum schuf. Es sind schöne Dinge, ja; aber weil jedesmal hinter der Schönheit eine Wahrheit der Anschauung und eine Stärke des Erlebens verborgen ist, hören sie auf nur sinnlich schön zu sein, sie werden geistig bedeutend.

ANSELM FEUERBACH, ORPHEUS

WILLIAM MULLER, JAGDSCHLOSS IN GROSS-GORSCHÜTZ. SAAL

ÜBER DIE DEUTSCHE BAUKUNST DER GEGENWART

VON

WALTER CURT BEHRENDT

I

Die Meister und die Lehre

Die deutsche Baukunst befindet sich gegenwärtig in einem Zustand hoffnungsvoller Rekonvaleszenz. Fast völlig aufgerieben von den schweren Schlägen jenes Kultursturzes, den die einseitig wissenschaftliche Ausbildung menschlicher Gehirne im neunzehnten Jahrhundert im Gefolge gehabt hat, beginnt sie allmählich wieder neue Kräfte zu sammeln, und ganz vereinzelt glaubt man sogar, schon Spuren eines sich verjüngenden Formenwillens zu erkennen. Die Eingeweihten wissen freilich, dass dieser erfreuliche Zustand fortschreitender Besserung nicht durch eine Wiederbelebung verkümmerter, an sich aber gesunder Triebe erreicht worden ist, dass der Genesungsprozess nicht etwa auf der natürlichen Wirkung aufgefrischter Blutsäfte beruht, sondern dass es sich um die etwas unsicheren Resultate eines Heilverfahrens mittels künstlicher Ernährung handelt. Die Baukunst hat zunächst einmal eine Art von Entfettungskur durchmachen müssen, während

TH. FISCHER, GASTHAUS IN GMINDERSDORF

Man wird jedoch, unter solchen Voraussetzungen, die fördernden Wirkungen einer guten Gesinnung nicht unterschätzen dürfen. „Die gute Gesinnung allein ist es," schrieb Hans von Marées, „die dem Sein und Thun der Menschen Wert verleiht; sie hat eine notwendige und fortwirkende Kraft, und wem es gelungen ist, eine solche auf andere Individuen zu übertragen, der kann gewiss sein, dass sein besseres Teil nicht untergehen kann." Die tiefe sittliche Wahrheit, die dieses Wort enthält, erkennt man, wenn man an die Werke derjenigen Baumeister denkt, die heute als die unbezweifelten Autoritäten der deutschen Architektur gelten. Niemand wird, um die berühmtesten Namen zu nennen, die fachliche Meisterschaft eines Gabriel von Seidl, eines Friedrich von Thiersch, eines Ludwig Hoffmann, ernsthaft in Frage stellen wollen. Die Berufsgenossen verehren und bewundern in ihnen die weisen Hüter des Kunstrechts, und willig unterwirft sich die Fachwelt bei allen wichtigen Wettbewerben ihrem praktisch erfahrenen Urteil.

der ihr, nach der Methode einer puritanischen Kausalästhetik, jedweder Konsum von überflüssigen Ornamenten und Zieraten aufs strengste untersagt gewesen ist. Diese vortrefflichen Diätvorschriften haben bewirkt, dass die Architektur ruhiger und weniger turbulent geworden ist, dass sie die groben Unarten eines skrupellosen Draufgängertums abgelegt hat und dass an die Stelle überhitzter Temperamentausbrüche nunmehr eine kühlere, mehr kritisch intellektuelle Stimmung getreten ist. Ein solcher Zustand befähigt nicht gerade zu imposanten, schöpferisch-genialen Leistungen, er beflügelt mehr den Geist als die Einbildungskraft, und so kommt es denn auch, dass sich die Baukunst der Gegenwart mehr durch die schlichte Ehrlichkeit ihrer Gesinnungen, als durch die Fülle und die Wucht grosser Thaten auszeichnet, dass ihre Werke mehr durch die Klarheit der Erkenntnis, als durch die elementare Gewalt ihrer Ausdrucksfähigkeit überzeugen.

FR. HÖGER, RAPPOLT-HAUS, HAMBURG

TH. FISCHER, GARNISONKIRCHE IN ULM

MARTIN ELSÄSSER, STADTPFARRKIRCHE IN STUTTGART-GAUBERG

Auch von den Bauten dieser Architekten ist fast stets mit Respekt zu reden. Die manuelle Geschicklichkeit ist darin zu einer erstaunlichen Höhe gesteigert, das Technische der Kunst ist zu reifster Vollkommenheit entwickelt und man kann sich dem Augenreiz des Gesamteindrucks ebensowenig entziehen wie dem Charme und der Grazie des Details. Man bewundert bei den Süddeutschen den festlichen Glanz und die heitere Stimmung, bei dem Norddeutschen den strengen Ernst und die monumentale Würde der Komposition. Doch die Frische und Schwungkraft der einen und die korrekte Klassizität des andern vermögen nirgends recht in die Tiefe zu wirken; bei wiederholter und gründlicher Betrachtung stellt sich alsbald eine gewisse Leere des Ausdrucks ein. Man erkennt allmählich, dass die glänzende Virtuosität der Mache im Grunde nichts als Ateliergeschicklichkeit ist, dass sie das unpersönliche Ergebnis einer ganz auf den äusseren Schein gerichteten Akademieerziehung ist. Der Intellekt und eine gewisse dekorative Begabung sind die Triebfedern dieser akademischen Kunst. Nirgends wirkt aus diesen stolzen Säulenfronten und Kuppelbauten das grosse Erlebnis einer starken Künstlerpersönlichkeit auf den Betrachter zurück. Nirgends erkennt man Anfang und Ende der brillanten Dekorationskünste. Es lebt in diesen Werken eine künstlich geschaffene, nicht eine organisch gewordene Harmonie; es ist eine unnatürliche Reife darin, die die Arbeit der Saat und alle Mühen des Wachstums nicht zu kennen scheint. Und es zeigt sich in den Bauten dieser anerkannten Meister, mit wenigen Ausnahmen, ein peinliches Missverhältnis zwischen Wollen und Können, derart, dass die virtuelle Tüchtigkeit grösser, die Beherrschung der rein technischen Mittel stärker ist als der seelische, gefühlsmässig wirkende Antrieb. Man verspürt kunstvoll gesteigerte Wirkungen, ohne doch auch nur annähernd gleich bedeutende Ursachen zu erkennen. Man vermisst mit einem Wort eine echte Empfindung, die allein dieses gewaltige Formenpathos rechtfertigen könnte. Das

HERMANN MUTHESIUS, FABRIKGEBÄUDE IN NOWAWES BEI POTSDAM

HUGO EBERHARDT, LAGERHAUS IN OFFENBACH

Ideal der schönen Form, das hier herrscht, ist gar nicht selbständig erlebt, sondern als Erziehungsresultat aus der Lehre der Akademie gewonnen worden. Es führt ein abstraktes Dasein, wird an den Hochschulen der Architektur als das grosse unantastbare Vermächtnis der italienischen Renaissancebaukunst gehütet und gepflegt und als solches immer wieder mit ehrfurchtsvollen Mienen einer unverdorbenen Jugend ins Herz gelegt. Vermag der Lehrling aber diesem faszinierenden Ideal nicht die Kraft des persönlichen Erlebnisses entgegenzusetzen, verfällt er dem verführerischen Blendwerk dieser seelenlosen Idealität, so wird er künftig allen ursprünglichen Kunstwirkungen verloren sein. Die grosse Form aber kann, so wie das Ideal, nur aus der lebendigen Anschauung gewonnen werden.

Die Werke der Männer, die heute als die geachteten Meister ihres Faches gelten, sind im Kern ihres Wesens unwahr; sie täuschen eine Reife vor, die nicht organisch gewachsen ist, und sie heucheln grosse Empfindungen, wo doch nur eine glatte, innerlich unbeteiligte Routine herrscht. In der kalten Pracht ihrer abstrakten Schönheit deuten sie nachdrücklich darauf hin, wie viel eher heute ein Fehler in der Ausführung, eine Schwäche des Details oder eine Verletzung akademischer Regeln verziehen werden darf, als ein Manko an aufrichtiger Gesinnung.

Traditionen

Je klarer sich die junge Generation über die Ziele ihres Wollens geworden ist, desto energischer hat sie versucht, sich von dem Zwang jenes abstrakten Architekturideals der Akademien zu befreien. Sie hat vor allem danach gestrebt, sich ursprünglicher Kunstempfindungen wieder fähig zu machen und mit dem akademischen Wissen zugleich auch das architektonische Gefühl zu vertiefen. Mit dem erneuten Verständnis für das organische Leben der architektonischen Form erhielt aber auch die akademische Lehre einen neuen Sinn. Mit ihrer Hilfe liessen sich nunmehr nämlich auf kritisch-intellektuellem Wege die abgerissenen Fäden der künstlerischen Überlieferung aufs neue anknüpfen. Wie von selbst verengte sich jetzt der Kreis der historischen Vorbilder auf wenige klar begrenzte Kunstkomplexe, in denen die Wirkung einer geistesverwandten Baugesinnung deutlich genug zu verspüren war. Der rationelle, aller Romantik abholde Bauwille der Gegenwart begegnet sich einmal mit dem kühlen, verstandesmässig influenzierten Pathos des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, wie es in den bürgerlichen Baudenkmälern der Zeit um 1800, in den Werken eines Gontard und Gilly, eines Langhans und Weinbrenner, noch fortwirkt, zum andern aber mit dem kraftvoll kubischen Gestaltungsdrang, der die deutsche Baukunst um das Jahr 1600 etwa erfüllte, wie er in den Werken eines Elias Holl, eines Georg Riedinger, eines Johannes Schoch erkennbar wird. Eine derartige Legitimierung und Erziehung des Kunstgefühls hat übrigens auch Schinkel in den einleitenden Gedanken seines leider Fragment gebliebenen architektonischen Lehrbuches empfohlen. „Man kann danach streben," schrieb er, „durch die aneinander gereihten Beispiele und durch die daran geknüpfte Erörterung den Sinn und das Gefühl

OTTO BARTNING, LANDHAUS IN GRUNEWALD BEI BERLIN. GARTENANSICHT

OTTO BARTNING, LANDHAUS IN GRUNEWALD BEI BERLIN. EINGANG

HERMANN MUTHESIUS, HAUS STERN, NIKOLASSEE

/ - 8 . / 7 3 F& (1 , / / 1 , / / & $ '9 7& 3 1 & 6 + , 3M
+ & ' 7 3 % .%03 I % & 0 1 . & 2 (& ' & ' ' & . & '
& 0 & ' / %) ,) 1 , . 7 3 + 7 3 9 % & 0 , ' 1 & ' $ 1 '
9 & . + % & 8 . $ 5 & J ' ' ' & ') . / 1 & / & 9 - . ' 0
1 & / & F : 3 & $ - / 6 - 3 $ $ / 1 & / 7 3 , + F / 0 ' & / 3 %
1 , ' ' , 2 ' 1 & & ' , 5 % 1 & + & & $ 3 & & + * - + (
1 & + , . 0 & ' 9 $ 7 5 1 $ / 7 3 7 3 % 0 & & ' & +
. F 0 , 9 & & + F , . / ' / 1 % 3 ' 8 . / % & & $ $ & ' . 0 (
1 & & ' & ' ' 8 & 7 3 & / , $ & ' % / % 6 (& $ 7 3 & / (
6 & 9 & + , $ $ & + . ' / % 6 7 3 F % & 3 $ 1 & + F)
- 1 & / , $ & ' , 9 & + . 7 3 ' 7 3 * % + 3 , ' 1 & '
/ % 6 (+ 1 & + ' 0 . % & ' / 7 3 , . . ' 0 & & : 9 % &
. ' 1 L + , 5 % / / 7 0 3 & 9 $ 1 & 7 % 3 & & / + 8 & . 0 & '
5 J ' ' & ' 6 (, / 6 + 5 $ % 7 , 3 & $ ' / / 6 & / & ' % '
7 3 L F . ' 0 & 6 ' + 1 . + 1 , / & 2 ' & ' % & & &
F & 3 $ & & 2 , $ $ & 1 ' & ' 9 $ 1 . ' 0 / 5 + / , F %
& 9 & 0 & 9 & ' , ' ' Y
& . & ' 1 & ' % 6 7 5 $. ' 0 / 0 & / 9 & 7 3 % $ 7 3
1 & . % & ' , 1 0 & & 1 , ' 5 & ' + 2 , ' 1 , 3 & +
1 & ' & + 5 & 1 & + + , 1 % - ' / 5 : ' / 7 % 3 $ % & +
/ . 7 3 & 1 : + F & ') 0 & 0 & F ' 1 & 2 % ' 3 & +
& ' & 9 & 2 & + 5 & ' / 6 & 7 + 3 % & & % & / & M
/ 7 3 2 , 7 5 ' / 1 & ' & & + F + & . $ & 6 7 & 3 & 7 M
5 & 1 % & + ' / 7 3 , . . ' 0 (0 & ' / 7 3 , F 1 % & & . ' 2 (
2 ' 1 & / % & & " & 9 & % + I 7 3 % & $ 9 . 7 0 1 & & /
* & , . / 9 & 6 + 3 5 , % & ') & + 7 3 % & 5 % & '
1 & / & / + & / & $ / & / % 0 & ' , $ % I % * + $ 7 % $ &
D % # ! #
/ 7 3 ' % / + 9 (& 1 % & 1 . + 7 3 , 1 / / & / & ' % $ 7 3 &
2 & ' % (7 3 ' - + F , $ / 7 3 = & , 2 % 3 . - ' / 1 * - + 5 : ' / M %
$ 7 3 & 9 & + / % & 0 0 1 & & / , $ & ' % . / 3 : % & & / /
. ' 1 3 + & $ % & 0 & 2 9 & $ 7 3 5 & * % & F / - $ ' 0 %)
& L + - L , 0 & & + ' & & & % 6 5 / - ' * & ' % $ $ & 9 & +
/ % & 1 % / 7 3 9 + , . 7 3 9 , - + 2 & (1 & 8 . + * - $ $ 5 - 2 M 2 &
' & ' + 5 . ' 0 ' 1 & + & 0 & ' $ + 1 & 2 . / 5 , $ / 7 3 &
$, ' 0 6 & F % & 3 & $ & ')
& 9 & 6 . / * / - % $ $ 8 - 0 & ' & . & + 1 ' & 0 5 : ' / M %
$ & + / 7 9 3 & + $ + & 0 F 3 & , % 7 3 ' / - F & , $ / , . / / & M +
- + 1 & ' % F $ + 7 7 3 3 % & 9 6 + & / 6 & & ' ($, 1 . + 7 1 & 2
, + 7 3 % & 5 % - 7 3 / F B & & ' 0 / % 1 & & ' / + 7 3 &
& ' & + ' & + & - ' % 6 & ' 1 0 5 1 & & % & % 8 0 B %
0 & 0 & 9 6 & & ' + 1 5 & - ' ' ' % . & 1 6 & , $. F 1 & / & / &
2 2 & + 3 1 - ' 7 3 & 5 % & ' ' & 0 / & 2 & ' / , 2 ' & 1 '
& ' 3 & % $ & 7 $ 3 & / F + & & 3 9 % , $ 6 % & 1 &) /
F & + % & 0 & 6 & + / 7 ' 3 % & . ' 2 & 3 + $ / 1 , / $ - 0 / 7 3
' 1 & 0 $ & ' & & 1 6 - 3 $ 9 & 5 , ' ' % & ' 7 5 $. ' 0 / 5 & 7 % 2 %
& / 6 + 1 ' & ' & 1 ' & 2 . F , $ & $ % + : 7 2 % 2 & ' / M -
+ / 7 3 & % & " 1 ' , % - ' , $ & & 6 - 3 ' 3 & 8 % & & M
5 $ I + & ' 1 & , ' 2 2 & ' 3 , ' 0 & 9 + , 7 ' 3 1 % 1 (& , + M
2 - ' & . ' 1 1 & & F 1 & & + + / 9 & ' . ' 0 6 + N & % 9 &
1 . + 7 3 , $ / / 1 , / 6 & + % * - + $ 0 $ & & 9 ' & / ' & * / - ' 1 & + ' & + & & 3 & 9 % & , $ $ % + & 5 % - ' / - 7 0 3 & 1 ' & + ' M
+ , F $ / & 9 & ' 1 + 0 , & 1 + % 9 ' & & F 7 3 % & , % 7 & ' / ! $, 0 & - 7 3 ' ' & 6 - 3 ' . % 1 6 & * & & 7 3 % % 2 &
% . + & / 2 L F . ' 1 & / ' $, % 7 3 . 7 3 0 & 8 0 & % 1 (/ / 1 &
- + 2 ? 6 & ' ' & / & + & % ' 2 , 0 $ & ' 0 & ' / % (& 2 %
1 & / + 7 3 , + F & / ' / & ' 8 - 7 3 $ & 9 & + ' / F % 9 & + M $ &
F & + . ' 0 & 1 . + 7 3 1 + ? ' 0 & & ' & & . & & / 7 3 2 M &
1 0 5 & + % 3 I 1 $, % / (& 7 6 + 5 / , 2 7 3 2 - 1 & + ' & '
. 9 & 1 . + F 3 ' - / 7 & , ' ' L , / / & $ I / / % 2 , 3 2 & '
1 & & + ' & . & + & % F & % + , - 1 ' 3 % , 9 & 9 ' / N & % $ & $ % & (
, 9 & , + . 7 3 , $ $ & F 0 , 9 & 1 ' (& 1 & & 0 & ' 6 , + % & 2
+ 7 3 % & 8 5 / % % & & ' $ 3 $, & 6 + (& / % . $ 1 / & + F - $ 0 + & 7 3
0 & $ J 6 / & % + 1 & J ' ' & ') , 7 3 1 & 1 2 & L 3 I + & M
' / L & 5 % * - $ $ & ' + 1 & ' 0 (1 & 1 , / 5 , $ % 1 & , $ M
1 & 2 / 7 3 7 & 3 + ' 3 & . 2 / 0 , 9 & + & % 2 , $ 8 . 0 . ' / % & '
& ' & + 2 & 3 + , % . + , $ / % + / 9 & & % / 6 1 & + / M 3
9 + - 7 3 6 & , + 0 & $, & 0 F , / / % % & 1 % & / ' (5 , 1 & 2 / 7 3 & '
= - / % . $ ' , , % 7 3 + ' & L + I / & ' % 7 , 3 % & ' 6 & 5 + ' 0 . ' 1
% & ' , 0 / 0 & 7 3 % & % E & 2 + 2 & % 0 + & + & & 8 7 . 6 & % + 1 & ' (
7 % 2 % ' & & (, / / 8 . 0 $ & , 7 F 3 1 & : % 8 $ 7 3 5 M & % / F - +
- 1 & + . ' 0 . & 1 , . F 1 & 9 & + & 7 3 % / 1 0 + % 7 & 1 & & /
, . L + 0 + , 2 2 3 / I % * % + & 7 3 & % & + 1 2 & ' / / & ') %
9 & + + , / 7 3 . ' 1 0 & 3 0 & ' 8 . 0 $ & 3 7 F : 3 $ 2 %
2 & / . 7 3 ' & . & + & ' + 1 3 , . / 9 , . % 6 & & ' (& $ M

KARL WALSER, WANDFRIES FÜR EIN GESCHÄFTSHAUS IN HAMBURG

so müssen sie stets auch weiter zurück in die Vergangenheit greifen. Ihnen allen ergeht es in gewisser Weise, wie es Walser erging, als der junge Schweizer an der Kunstgewerbeschule in Strassburg landschafterte: geboren und von seinem Talent bestimmt, sein Inneres künstlerisch hinzuschreiben, wurde ihm die Natur unheimlich. Sie bedrängte ihn mit Ansprüchen, denen er nicht gewachsen war, ihre Fülle und Gewalt stellte ihn vor Probleme, die zu bewältigen er nicht gemacht war. Denn in unserer Zeit thut sich ja nicht die ganze Künstlerschaft zusammen, um den Kampf um einen neuen Stil mit der vielgestaltigen Natur einmütig auszutragen; jede Künstlerpersönlichkeit muss vielmehr für sich selbst diesen Kampf aufnehmen. Darum giebt es so viele Anfänge und so wenig Reife. Unter diesen Umständen bleibt Talenten, die zur Benutzung und zum Genuss des schon Reifen von der Natur bestimmt sind, nichts übrig, als mit Hilfe alter Formen ihr Einmaliges, ihre persönliche Empfindung darzustellen. Walser hat es gethan, als er in Strassburg die Natur aufgab und zu den alten Meistern ging. Zu den alten deutschen Meistern, denen der Alemanne sich verwandt fühlte. Mit ihrer Hilfe, also auf dem Wege scheinbarer Unselbständigkeit, wurde er selbständig und lernte etwas Modernes, etwas in seiner Art ganz Neues originell darstellen. Die Gefahr dieses Vorgehens besteht nun darin, dass der Künstler, indem er sich von der Natur entfernt, zu sehr in den Bann der alten Stilformen gerät, die er benutzt. Dieser Gefahr sind viele aus dem Kopf arbeitende Maler denn auch erlegen. Walser hat die Gefahr vermieden. Er hat das Alte freier benutzt als die meisten; er hat immer darüber gestanden. Er hat auch mit dem Historischen stets in einer feinen überlegenen Weise gespielt. Das zeigt sich schon darin, dass er sich keineswegs — wie so viele andere „Phantasiekünstler" — an einen einzigen historischen Stil gehalten hat, sondern dass er die Vorbilder wechselte und viele nebeneinander frei benutzte. Er hat zuerst die alten oberdeutschen Meister gesucht, hat sich dann dem Rokoko zugewandt, hat das Empire benutzt und Japanisches verwandt. Erstarkt ist er dann wieder zum Naturstudium zurückgekehrt, hat den Impressionismus von fern auf sich wirken lassen und ist bei alledem nur um so mehr er selbst geworden. Er lehnte sich den alten Deutschen an und erschien dabei so modern wie ein Beardsley; und ebenso hat er das Rokoko mit Zügen unserer Zeit, unserer Empfindung belebt, hat er das Empire individualisiert und das Japanische durchaus germanisiert, ja alemannisiert.

KARL WALSER, ZEICHNUNG

Alemannisiert! Denn so seltsam es scheinen mag: dieser in Berlin lebende Künstler, der in einem neuen, selbstgeschaffenen Rokoko und Empire arbeitet, ist in jeder Faser seines Wesens Schweizer geblieben. Er ist ganz vollgesogen mit den Traditionen seines Landes und seiner Rasse. Man entdeckt in seiner eigenwilligen Phantasiekunst, in seiner akzentreichen Klangkunst von ferne den Geist Salomon Gessners, des Idyllikers zur Zeit der Aufklärung. Man entdeckt ferner eine Verwandtschaft mit Arnold Böcklin, so viel sich auch zwischen den in Florenz, nach antiken

KARL WALSER, ENTWURF FÜR EINE BÜHNENSZENERIE

Vorbildern arbeitenden Maler-Dichter und den in Berlin, im Milieu des deutschen Impressionismus arbeitenden Zeichner geschoben hat. In der urwüchsigen Romantik, die bei beiden etwas gesund Spöttisches hat, in der Lust an einem Idyllischen, das nicht ohne Selbstironie ist, in einer heimlichen Wildheit der Seele, die in vielerlei Kostüme schlüpft und in manchem anderen Zug noch entdeckt man diese Verwandtschaft. Selbst zu dem ins Unkünstlerische verirrten Welti weist ein Pfad, selbst zu der Eigenbrötelei dieses phantastischen Idyllikers sind in Walsers Kunst leise Beziehungen. Und endlich giebt es eine direkte Verbindungslinie zu Hodler. Der Leser wird hier in Gedanken anmerken: wie kann man Walser mit Hodler vergleichen, den gewerblich gebundenen Ornamentalisten mit dem grossen Freskokünstler. Aber gemach! in wenigen Jahren wird sich die Wage mehr als jetzt zugunsten Walsers neigen. Dieser wird heute noch unterschätzt, Hodler wird überschätzt. Hodler leidet schwer an seiner Systematik; und Walser steigt, trotz seines viel kleineren Genres, Schritt um Schritt empor, um seiner Natürlichkeit und gesunden Originalität willen. Hodlers Freskotemperament, seine Kompositionstendenz voller Grösse und Kraft hat uns alle für einige Jahre überwältigt; aber dieser Ruhm ist nicht auf einem Felsen gegründet, eben weil es sich um Tendenzen handelt. Die aber sind sterblich; sie werden verdrängt von anderen Tendenzen. Was bleibt, ist die Form, die natürlich der Empfindung entfliesst. Hodler leidet an seinem Parallelismus; es wird von ihm nur bleiben, was elementarisch in ihm ist. Über die Gegensätze und Verschiedenheiten hinaus aber wird man die innere Verwandtschaft der beiden Schweizer immer deutlicher erkennen. Sie berühren sich nicht nur in den alten Meistern, sondern es hat ihre Kunstform, ebenso wie ihre Sprache, denselben Heimatsdialekt. Es leben noch viele andere Geistesverwandte Karl Walsers in der Schweiz. Am nächsten steht er dem Bruder, dem Dichter, der seinem ausserordentlichen Talent nach berufen wäre, die Kunst Gottfried Kellers fortzusetzen. Viele Eigenheiten wiederholen sich Zug um Zug in den beiden Brüdern, die nebeneinander sich entwickelt haben und bei denen dieselbe Talentkraft nur in verschiedene Künste geleitet erscheint. Beide gewinnen in ähnlicher Weise aus dem Wirklichen, aus dem Alltäglichen eine heitere, bitter-süsse Romantik, beide bestreben sich, ihren künstlerischen Ernst gefällig erscheinen zu lassen, beide sind knorrig elegant im Stil, eigensinnig und objektiv zugleich. Beide haben sie jene Zartheit, die man so oft bei den Starken und Robusten findet. Ihre Anlage ist offenbar modern schweizerisch; denn auch bei dem talentreichen Novellisten Jakob Schaffner, der ebenfalls ein Nachkomme G. Kellers ist, findet man manches davon wieder. Auch bei ihm kann man das ursprüngliche barocke schweizerische Charakterelement erkennen.

KARL WALSER, BILDNIS SEINES BRUDERS

KARL WALSER, AQUARELL FÜR DIE „BRAUTWAHL“

KARL WALSER, RANDLEISTE AUS DER „BRAUTWAHL"

Daneben giebt es dann die Beziehungen der Walserschen Kunst zu den Wahlverwandten. Die frühen Arbeiten lassen an Beardsley denken, aber ohne die Unselbständigkeit der vielen Beardsleynachahmer. Und dann zeigt sich im Hintergrund die lange Reihe der Rokokomeister und der Empireornamentiker, bis zu Schinkel, wenn man im besonderen die Verzierungskunst Walsers betrachtet. In der Malerei zeigt sich der Einfluss des Impressionismus; und auch die Bühne mit ihren Ansprüchen hat bestimmend mitgewirkt.

Als man zuerst Walsers Arbeiten sah — es war vor etwa fünfzehn Jahren —, glaubte man, es handle sich um eine feine, nur artistische, fast um eine pervers raffinierte Kunst. Ich erinnere mich noch der Überraschung, als mir Walser zuerst in einer Gesellschaft gezeigt wurde. Ich hatte einen schmalen Blässling erwartet und sah eine vollblütige, starke Gestalt, eine jener Gestalten, wie Hodler sie zeichnet und die damals im Frack noch etwas unwahrscheinlich aussah. Erst allmählich ist man zu der Einsicht gekommen, dass hinter den Zartheiten der Walserschen Kunst die Gesundheit steht, dass sie die Produktivität der Fülle hat und die Leichtigkeit der wahren Lebenskraft. Dass eine grosse Selbstsicherheit dazu gehört, um all der modernen Lebens- und Kunstprobleme lachen zu können und dass die Lebenszuversicht, der vitale Optimismus, die das ermöglichen, notwendig auch in jede einzelne Form übergehen müssen.

KARL WALSER, FARBIGE STUDIE

KARL WALSER, RANDLEISTE AUS DER „BRAUTWAHL"

Es ist ein rechter Instinkt gewesen, der Walser nach Berlin geführt hat. In der Schweiz, so scheint es, haben die alemannischen Talente es zu eng. Sie alle, so stark sie zum Teil sind, geben in der Heimat, wo nach allen Seiten die Berge den Blick ins Weite sperren, zu sehr ihrer eingeborenen Lust am Spezifischen nach. Die neue nationale Schweizer Kunst erscheint darum im ganzen zu tendenzvoll und zu sehr nationalistisch betont. Walser kam in Berlin mit einem sehr lebendigen Kunstleben in Berührung; und das hat seiner eigenwilligen Natur nur gut gethan. Er fand Vergleichsmöglichkeiten und konnte sich entwickeln wie er musste, nicht wie er wollte. Der Zug zum Schrulligen, zum Sonderlichen, der auch in ihm und in seiner Kunst ist, hat in Berlin nicht aufkommen können.

Um so weniger als sein Talent in der Reichshauptstadt sehr bald lebhaft in Anspruch genommen worden ist. Die moderne Grazie eines gesunden Menschen schmeckte den Berlinern und sie haben nicht gezögert, sie nutzbar zu machen. Und damit ergab sich nun eine Situation, die für Walsers Entwickelung wiederum günstig war. Er sah sich gezwungen, sein Talent in gewisser Weise gewerblich zu machen, es praktischen Forderungen anzupassen. Und eben danach hungerte seine Begabung. Die praktische Arbeit hat diese Begabung im Laufe eines an Arbeit reichen Jahrzehnts ausgeweitet und bereichert. Als ihm dekorative Malereien übertragen wurden, sah man, dass die ganze Kunst Walsers eigentlich eine Art von dekorativer Malerei ist. Aber nicht in dem üblichen Sinne mit der halb verächtlichen Nebenbetonung, sondern in einer neuen Abwandlung des alten Begriffs. Als an Walser die

KARL WALSER, STUDIE, FARBIGE ZEICHNUNG

KARL WALSER, FIGURINEN FÜR DON PASQUALE

Aufgabe herantrat, Bücher zu illustrieren, zeigte es sich — und es war dasselbe, wenn er Umschlagzeichnungen machte —, dass er über das rein Typographische, über das grundsätzlich Kunstgewerbliche, dem wir in dieser Zeit als neuer Konvention überall begegnen, hinausging, dass er persönlich und künstlerisch darüber hinausging und in seine Arbeiten viel von dem freien Charme des Buchkünstlers des achtzehnten Jahrhunderts zu bringen verstand, ohne dabei in einer Linie von seiner persönlichen Art abzuweichen und unmodern zu werden. Und als ihm Aufträge von seiten einiger Theater kamen, Bühnendekorationen zu entwerfen und auszuführen, als die ganze Fülle von Prospekten, Bühnenbildern und Figurinen entstand, die wir im Laufe der Zeit kennen gelernt haben, da zeigte es sich, dass Walser schon vorher eigentlich seine ganze Kunst auf die Bühne hinaufgehoben und sie zu einer Kostümkunst voller Beziehungen zur Realität gemacht hatte. In dem Theatermaler erkennt man viel von der Eigenart Walsers. Er hat dem Theater, während er als Maler-Regisseur thätig war, das Grobe, das optisch Beleidigende genommen. Als er auftrat, kämpfte man um eine Bühnenreform. Die einen wollten die naturalistische Illusionsbühne behalten, die andern wollten die architektonisch abstrakte Bühne unter der Herrschaft des Lichtes. Walser steht ungefähr in der Mitte dieser beiden Forderungen. Seinen Dekorationen fehlt alles brutal Illusionistische, aber sie sind auch nichts weniger als abstrakt. Um die Forderungen nach plastischen Dekorationen, nach „Stil", nach Drehbühnenwirkungen und einem neuartigen Licht hat er sich nie gross gekümmert. Er hat in Wahrheit mehr gearbeitet wie ein Theatermaler alten Stils. Aber er hat es mit all seiner kultivierten, temperamentvollen und phantasievollen Modernität gethan. Seine farbig rauschenden, architektonisch nüancierenden Dekorationen sind stets nur Andeutungen; sie fussen darauf, dass alle Theaterwirkungen auf einer vom Zuschauer willig anerkannten Konvention beruhen. Seine Bühnenbilder sind wie Skizzen und sind insofern unwirklich; sie sind wie ein Spiel mit dem Spiel. Aber

in der Andeutung ist soviel Phantasie, dass der Zuschauer darüber hinaus allgemeine Stimmungen empfindet. Sie passen innerlich zu der Musik der romantischen Oper, zur leichten Unwirklichkeit oder Überwirklichkeit der Operette oder des phantastischen Lustspiels. Diese Dekorationen sind voller Klang und Reim, sie sind voller Musik. Sie singen mit, sie sprechen mit, sie lachen mit und sind gegenständlich nur wie nebenher. Insofern hat Walser etwas ganz Neues gebracht, etwas, das an seine Persönlichkeit gebunden ist. Seine Figurinen sind nicht Schneidervorlagen, sondern malerische Nüancen, poetisch und musikalisch das Spiel erhöhende Nüancen, die ihre Träger der groben Realität entkleiden. Und daneben haben sie noch einen köstlichen malerischen Eigenwert. Alle Theaterdekorationen Walsers haben etwas Lächelndes und Freudiges; sie alle geben die Illusion einer Romantik, die selbst bei Donner, Blitz und Mord noch heiter bleibt.

Und diese Fähigkeit nun, den Dingen des Theaters das Grobe und Zudringliche zu nehmen durch positive neue malerische Klangwerte, ist auch für die ganze halb gewerbliche Thätigkeit Walsers charakteristisch. Er nimmt als Typograph den Büchern das handwerklich Schwere und Grundsätzliche und macht sie leicht, ohne sie unarchitektonisch zu machen. Er versteht es als Illustrator, sich vor der gegenständlichen Ausdeutung des Buchstoffes zu hüten und beziehungsvolle Paraphrasen voller ornamentalisch übersetzter Naturbeobachtung zu geben und witzig und objektiv, originell und plausibel zugleich zu sein. Er hat als gelegentlicher Maler auf Porzellan gezeigt, wie die Tradition dieser edlen Industrie modern fortgeführt werden könnte und hat sich mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit zwischen der freien Kunst und dem Kunstgewerbe einen Platz gesucht, den ihm dort nun streitig zu machen, niemand das Talent hat.

KARL WALSER, STUDIE, FARBIGE ZEICHNUNG

Wäre Walser nicht zur gewerblichen Arbeit gekommen und ausschliesslich Staffeleimaler geworden, so hätte er problematisch werden können. Seine rein malerische Begabung hat nicht genug Fülle. Er malt jetzt seine Bilder und Bildchen nur wie nebenbei; und das ist gerade recht. So gelingen ihm Gelegenheitsarbeiten von feinstem Reiz. Zuerst hat er konventionell naturalistisch die Natur zu kopieren gesucht. Das war während der Studienzeit in Strassburg. Von diesen Jugendarbeiten ist nichts bekannt. Dann hat er, angeleitet von den alten Meistern im Museum, mit trockener, hölzerner Anmut gegenständlich stilisierte Landschaften oder Figuren gemalt, wie etwa die auf den Seiten 357, 368 und 371 abgebildeten Beispiele. In Berlin, in Berührung mit dem Impressionismus, hat er seine Malerei dann aufgelockert, hat sie leichter, heller, farbiger und bewegter gemacht. Das beste Zeugnis dieser Wandlung sind die Berliner Kanalbilder, wovon wir eines abbilden (S. 367), die Schilderung aus dem Alten Ballhaus oder ähnliche Motive. Wenn man diese Art der Malerei impressionistisch nennen will, so kann man doch in jedem Fall nur von einem Impressionismus des ornamental gemachten Gegenständlichen und von einem Impressionismus dekorativ isolierter Lokalfarben sprechen, nicht von

KARL WALSER, LANDSCHAFT

einer atmosphärischen Auflösung der Formen. Dieser Impressionismus bleibt stets zeichnerisch, er hat immer etwas Graphisches. Das bringt in Walsers Malerei die so ausserordentlich pikant wirkenden Widersprüche, das giebt ihr das anmutig Paradoxe. Es giebt dann noch Bilder aus einer mittleren Periode, vor denen man gezwungen ist, an Böcklin zu denken. Denn sie sind deutlich um einer symbolistischen Absicht willen gemalt worden. Natürlich hatte Böcklin als Persönlichkeit eine ganz andere Fülle; aber Walser ist ihm in all seiner mageren, eckigen Ephebenhaftigkeit in einem wesentlichen Punkte doch überlegen. Böcklin gestaltete seine Natursymbole zu naturalistisch ausführlich, zu greifbar illusionistisch; Walser gestaltet sie in spielerischen Anmerkungen, andeutend und giebt ihnen gewissermassen von vornherein etwas Relatives. Auf Seite 369 ist ein Beispiel dieser Art abgebildet. Es ist auch hier ein Impressionismus des malerisch gesehenen Gegenständlichen, des Einzelnen. Der Frühling mit all seinen Blütentupfen ist gemalt im Kontrast zu einer verfallenen Eremitenhütte, die Sinnlichkeit der Natur im Kontrast zur grauen Sorge des aus Büchern und Theorie Erkenntnisse Schöpfenden. Das Künstlerische darin ist, dass es so unaufdringlich geschehen ist, dass das Symbo-

KARL WALSER, DIE CORNELIUSBRÜCKE IN BERLIN AM ABEND

KARL WALSER, BLICK AUS DEM FENSTER

lische nur wie eine gelegentliche Anmerkung erscheint. Es hat sich wie von selbst ergeben aus der dekorativen Nüancierung eines Gegensatzes. In solchen Bildchen ist etwas, das man ein fröhlich spottendes Nazarenertum nennen könnte.

Zuweilen benutzt Walser auch Wirkungen der Perspektive zu seinen impressionistischen Bildparadoxen. Ein junger Mann steht in einer ganz menschenleeren Strasse, die sich wie ein Bild der Unentrinnbarkeit perspektivisch tief in den Raum hineinbohrt. Oder Walser sucht, ein andermal, die Perspektivwirkung einer Landschaft überhaupt aufzuheben und mit raffiniertem Primitivismus alles in die Fläche zu zwingen; oder er schildert den fast phantastischen Eindruck der von oben gesehenen Dinge (S. 366). Immer weiss er in die malerischen Darstellungsmittel schon die Einbildungskraft seines Geblüts zu legen. Er zeigt die einfachsten Naturausschnitte wie etwas kostbar Einzigartiges; indem er aus dem Kopf malt, gerät es wie von selbst in einen Impressionismus seiner verliebten Erinnerungen. Darum ist in seiner Malerei immer auch das Zaghafte und Sehnsüchtige einer schamhaft zugeschlossenen Seele.

Dadurch, dass es Walser gelingt, in allen seinen Malereien eine nur ihm eigentümliche Seelenschrift zu geben, hat er auch als Dekorationsmaler, als Maler von Plafonds, Wänden und Bühnendekorationen neue Bedeutung in Aufgaben gelegt, die an sich ohne grosse Bedeutung sind. Er hat dem verrufenen Begriff Dekorationsmalerei seine Würde zurückgegeben. Er hat den Übergang gefunden von der Dekorationsmalerei zu dem, was heute so gern mit starkem Pathos Freskokunst genannt wird. Den Beweis hat er eben jetzt in Hamburg erbracht, wo er in den Vorräumen eines neuen Geschäftshauses — es ist dasselbe Haus, wofür Gauls neulich ausgestellte Plastiken bestimmt sind — in einer Reihe von Wandfriesen Szenen aus dem Leben des Kaufmanns gemalt hat (Abb. S. 356 und 358). Die rhythmisch sich gegen das Pult lehnenden Schreiber, die rhythmisch Kisten wälzenden Hafenarbeiter sind fast wie eine lustige Persiflage auf den tendenzvoll betonten Parallelismus Hodlers. Aber eben dieses Leichte der Anlage, dieses Lächelnde der Komposition berührt wohlthätig. Die Friese wollen nur dekorieren und sie sind doch viel mehr als nur dekorativ. Sie sind in ihrer aquarelldünnen Skizzistik, in ihrem heiteren Spiel mit dem Gegenstand im Grunde doch freskenhaft gefühlt.

KARL WALSER, EREMIT

Intimer noch erkennt man Walsers Talent vor seinen Zeichnungen und Aquarellen. So gut Worte wie graziös, leicht, gefällig usw. auf Walsers Zeichnungen passen, so wenig drücken sie die Grenzen dieser Zeichenkunst aus. Man braucht nur die Studie auf Seite 365 anzusehen, um zu fühlen, dass sich der Zeichenstil Walsers neuerdings zuweilen bis zur Grösse erhebt. In der Art, wie die breit hingelagerte Frauengestalt gegeben ist, spürt man eine gewisse heimliche Monumentalität. Und dieser Zug kehrt auch in Naturstudien, wie die kleine Zeichnung auf Seite 355 es ist, wieder. Walser zeichnet neuerdings mehr nach der Natur; das ist wohl ein Zeichen nunmehr gewonnener Sicherheit. Die Natur bedrängt ihn nicht mehr und verwirrt ihn nicht. Jedenfalls giebt es nicht viele moderne Künstler, die als Zeichner vor der Natur so unakademisch, so persönlich und unbefangen zeichnen. Die so sehr innerhalb ihres natürlich gewachsenen Stils bleiben. Auch als Zeichner bleibt Walser stets fern von allem grob Naturalistischen, von allem gegenständlich Erschöpfenden. Er ist so wenig ein Fertigzeichner wie er ein Fertigmaler ist. Und wenn die aus dem Kopf gemachten Zeichnungen von Figurinen immer aussehen als seien es poetisch übersetzte Naturstudien, so sehen die Naturstudien aus wie aus dem Kopf hinskizziert. Auf den Seiten 362 und 363 stehen zum Vergleich zwei solche Arbeiten nebeneinander. In beiden Zeichnungen sind die Umrisse gleichmässig leicht hingeschrieben und ist mit Hülfe zarter farbiger Andeutungen der Schein von künstlerischer Abgeschlossenheit erreicht. Diese Leichtigkeit ist nicht ohne Anstrengung erreicht worden. Ihr ist eine strenge Genauigkeit in der Frühzeit vorausgegangen und ihr liegt ein ernstes Naturstudium zugrunde. Besonders in neuerer Zeit. Es giebt Blätter früherer Jahre, in denen eine gewisse sorglose Flüchtigkeit im Detail ist; diese Schwächen scheinen nun überwunden.

Walser zeigt uns in langen Reihen gezeichneter Gestalten, wie er das Leben immer und überall zu kostümieren liebt. Unerschöpflich ist er im Erfinden neuer Verkleidungen; die Menschheit seiner Zeichnungen ist ein Karnevalsvolk, das mit sich und dem Leben Theater spielt. Unter all dem wechseln-

den Kostüm aber erkennt man immer auch die richtigen Menschenproportionen und eine phrasenlose Psychologie. Man denkt vor dieser Welt zeichnerischer Romantik mehr als einmal an den Engländer Sterne, den Verfasser der berühmten „Empfindsamen Reise", den Geistesverwandten Jean Pauls. Wie dieser in all seiner romantischen Empfindsamkeit immer auch voll eines spöttischen Realismus bleibt, der bis zur Drastik geht, so ist auch in Walsers sentimentaler Zeichenkunst immer etwas gewohnte neue Reize zu entlocken versteht. Es zeigen sich auch hier die Vorteile seiner unproblematischen Begabung und seiner gewerblichen Interessen. Die Radierungen zu „Ninon de l'Enclos" zum „Don Quixote", zu den Gedichten Robert Walsers, zu „eine einzige Nacht" und zu „Faublas", die Lithographien zu „Leonce und Lena" und zu „Mademoiselle Maupin" — das alles hat in die deutsche Graphik eine neue Note gebracht, von der man schon heute sagen kann, dass sie

KARL WALSER, BLUMENTOPF

naturburschenhaft Realistisches und bengelhaft Unverblümtes.

Diese Mischung hat Walser zu einem vielbegehrten Illustrator und Graphiker gemacht. Zu einem Illustrator teurer Luxusausgaben. Er ist der Freund aller Bibliophilen. Die ironische Anmut seines Biedermeier, die naturalisierte Fülle seines Rokoko sind ausserordentlich geeignet, ins Buch übertragen, ins Illustrative übersetzt zu werden. Um so mehr als bei Walser ein natürlicher Sinn für das Technische hinzukommt, als er der Radierung und vor allem der farbigen Lithographie, unhistorisch geworden ist. Sowohl als Radierer wie als Lithograph hat Walser es mit bewunderungswürdigem Takt, Geschmack und mit unerschöpflicher Erfindungskraft verstanden, das Frühlingshafte seines künstlerischen Stils ins Technische zu übersetzen. Da ihm von den Verlegern im wesentlichen erotisch betonte Stoffe zur Illustrierung übergeben worden sind, scheint das Illustrationstalent Walsers vielleicht beschränkter als es in Wahrheit ist. Dieses Talent ist auch einer gewissen Gewalt fähig, obwohl ihm die hingebungsvollen Frauen in Spitzen und in einer Atmosphäre

KARL WALSER, BILDNIS

von Puder und Parfüm, obwohl ihm die romantischen Stimmungen der Erotik so gut gelingen. Es reiht sich Walser aber schon jetzt den besten Illustratoren mit einer eigenen Note ebenbürtig an. Seinen Büchern ist schon jetzt die kleine Unsterblichkeit sicher.

Die ist seiner ganzen Kunst sicher. Nicht die grosse, die internationale Unsterblichkeit; aber die kleine, in nationaler Enge, die über das nächste Jahrhundert vorläufig nicht hinausblickt. Der Ruhm Walsers wird dem eines wiener Walzerkomponisten etwa gleichen oder dem Flotows oder Lortzings. Dieser Ruhm geht von Berlin aus und wird in die Schweiz den Weg erst wieder zurücksuchen müssen. Dann nämlich, wenn die Systematiker dort abgewirtschaftet haben, wenn die echten Naturen wieder hervortreten werden aus der Reihe der nur Geschickten oder nur Programmatischen. Der Lärm des Kunstkampfes ist Walser nicht günstig. Seine zarten Melodien werden übertönt vom Geräusch der Zeit. Es ist damit aber wie in der Wirklichkeit: je weiter man sich vom unharmonischen Lärm entfernt, desto schneller verstummt er, während die reine Musik dann wieder über alles Geräusch

hinweg tönt. Heute wird Walser im reformierten Kunstgewerbe nicht recht für voll genommen — allzu Eifrige nennen ihn dort sogar einen Reaktionär —; und in der Kunst schätzt man ihn auch nicht wie er es verdient. Die Zeit ist aber nicht fern, wo man einsehen wird, dass im Gewerbe ebenso wie in der Kunst mit Tendenzen und Programmen gar nichts oder doch fast gar nichts gethan ist, dass es letzten Endes immer auf das Können, auf das gestaltende Talent ankommt und dass es keineswegs Lästerung ist, wenn man eine Operette unter Umständen einem schweren tragischen Musikdrama vorzieht, wenn einem ein bescheidenes aber echtes Talent, wie das Walsers, lieber ist als ein Künstlertum, das nach dem Lorbeer Michelangelos langt, dem es aber an natürlicher Gestaltungskraft mangelt. Walser wird wahrscheinlich nie ein regierender Fürst im Reiche der Kunst; sicher ist aber schon heute, dass er ein echter Prinz ist.

KARL WALSER, FIGURINE

HANS POELZIG, ARBEITERWOHNHÄUSER DER CHEMISCHEN FABRIK IN POSEN

ÜBER DIE DEUTSCHE BAUKUNST DER GEGENWART

III

VON WALTER CURT BEHRENDT

Schluss

Fragt man nun nach dem Einfluss, den diese autodidaktisch gebildeten Malerarchitekten mit ihrem Wirken auf die baukünstlerischen Bestrebungen der Gegenwart ausgeübt haben, so wird man dabei von der Problematik ihres Berufsdaseins ganz absehen müssen. Sicher ist, dass die kunstgewerblichen und architektonischen Arbeiten eines van de Velde, eines Endell, Pankok, Obrist, Behrens und der vielen anderen gleichstrebenden Talente den zeitgenössischen Architekten wenn auch nicht unmittelbar praktische, so doch starke geistige Anregungen gegeben haben. Sicher ist auch, dass die seltsamen Gebilde einer krampfhaft erregten Formphantasie, mit denen diese Künstler die stets sich wiederholenden konstruktiven Notwendigkeiten in neuer Weise zu symbolisieren versuchten, wieder verschwinden und mit ihren Schöpfern auch vergessen sein werden. Es sind diese abstrakt anmutenden Äusserungen eines primitiven Formtriebes, der in gotischer Weise wieder den Stoff zu entmaterialisieren strebt und der, unter dem Vorwand der Logik, den alten tektonischen Zwecken einen neuen unsinnlichen und überlogischen Ausdruck zu geben sucht, bisher auch ganz vereinzelt gewesen und nur auf den kleinen Kreis dieser Anreger beschränkt geblieben. Ihrem Kunstwollen fehlt die Resonanz, die nur auf dem Boden eines gleichgerichteten Allgemeinwollens entstehen kann. Die Gegenwart aber ist an überschüssiger Bildnerkraft zu arm, um das, was hier intellektuell gewollt wird, mit der sinnlichen Fülle künstlerischen Temperaments zu durchdringen, um das verstandesmässig Notwendige mit dem Schein der Freiheit zu um-

HANS POELZIG, FABRIKANLAGE

kleiden und anschaulich auch für das Gefühl wirksam zu machen. Trotz dieser unliebsamen Zeitumstände ist die Arbeit dieser Künstler nicht als verloren zu betrachten. In ihrer Utopie von neuem Stil steckt ein ganz lebendiges, praktisches Ideal, das durchaus nicht auf dem Wege der Abstraktion gefunden worden ist und das in seinen Zielen auch weit über die Zwecke einer nur einseitig ästhetischen Spekulation hinausreicht. Sie wollten das gewerbliche und architektonische Schaffen der Zeit von falschen Konventionen und leergewordenen Formen befreien, um Platz zu schaffen für eine neue, selbständige, von dem demokratischen Geist des modernen Industrialismus erfüllte Gegenwartskunst. Der gedankenlosen Arbeitsweise der Stilarchitekten setzten sie ein neues realistisches Gestaltungsprinzip entgegen, nach dem die Form wieder organisch aus ihrer Funktion entwickelt werden sollte. Sie sprachen von einer realistischen Architektur, womit sie nur ihre Sehnsucht nach Wahrheit und Charakteristik bezeichnen wollten. Mit diesen fruchtbaren Ideen aber haben sie der modernen Baukunst den Weg gewiesen zu einer erfolgreichen Um- und Neuwertung ihrer Traditionen. Auch sie ist durch die Schule des Naturalismus gegangen, hat hier die Grundlagen ihres Schaffens erneuert und ist, um mancherlei Ausdrucksmöglichkeiten bereichert, daraus hervorgegangen, wofür als Beispiel hier nur an Messels Wertheimbau erinnert sei. Wenn in der Baukunst der Gegenwart sich jetzt wieder ein mächtiger Wille regt, über das hergebrachte Renaissanceideal hinauszukommen und zu neuen monumentalen Bauformen zu gelangen, die mehr durch die Wucht

KARL POELZIG, WERDERMÜHLE IN BRESLAU, ENTWURF

des Ausdrucks und das Pathos ihrer Charakteristik wirken, als durch eine glatte akademische Schönheit, so geht dieser Wandel der Gesinnung nicht zuletzt auf die intellektuellen Anregungen der modernen kunstgewerblichen Bewegung zurück. Alles in allem hat sie erfüllt, was in einem prophetisch tiefen Wort Gottfried Sempers aus dem Jahre 1854 ausgesprochen ist: „Unsere Architektur", schrieb dieser tapfere Agitator damals, „ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den andern Künsten verloren. Sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Impuls zu einer so glücklichen Änderung wird wiederum vom Kunsthandwerk ausgehen".

Material und Stil

Der hartnäckige Kampf, der von den besten zeitgenössischen Architekten um die Unabhängigkeit von alten Traditionen und um die Gewinnung eines eigenen, selbständigen Baustils ausgefochten wird, hat bis heute eigentlich nur auf einem Gebiete der Nutzarchitektur zu entschiedenem Siege geführt: im Fabrik- und Industriebau. Mit unverkennbarer Übereinstimmung zeigen die Gebäude der modernen Grossindustrie, die Geschäfts- und Bürohäuser, die Speicher, Fabrikanlagen, Getreidesilos usw. die Merkmale eines starken, ursprünglichen Kunstwollens, das, ganz im Geiste der Gotik, von konstruktiven und bildnerischen Forderungen geleitet wird und dessen Form- und Proportions-

HANS POELZIG, AUSSTELLUNGSGEBÄUDE IN BRESLAU. MITTELBAU

AUGUST ENDELL, LANDHAUS IN NOWAWES

gefühl völlig von dem Zwang dieser Forderungen abhängig zu sein scheint. Mit seinem elementaren Drang nach Charakteristik und mit dem Wunsche, die architektonische Form als unmittelbaren Ausdruck für die Funktion des Gebäudes erscheinen zu lassen, steht dieses Kunstwollen der herrschenden akademischen Architekturauffassung diametral gegenüber. Diese wählt die Formen frei, mit Rücksicht nur auf äussere, dekorative Wirkungen, und sie macht dem beabsichtigten Fassadeneffekt auch die überlieferten Verhältniswerte nutzbar. Der Baugedanke wird, um mit Burckhardt zu reden, freiwillig in einer fremden Sprache ausgedrückt. Es ist (in dem Abschnitt über Traditionen) schon angedeutet worden, dass diese Methode immer oder wenigstens fast immer anwendbar ist und dass sie auch heute zu durchaus brauchbaren Resultaten geführt hat. „Die Formen drücken zwar nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen sollen" — ein Merkmal jeder klassizistisch gerichteten Baukunst; aber Burckhardt hat auch damit recht, dass es eine architektonische Schönheit giebt, ohne streng organische Bildung der Einzelformen: „wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit".

Es hat sich indessen gezeigt, dass da, wo diese akademisch-dekorative Fassadenkunst, die ohne Rücksicht auf die innere Dynamik des Bauwerks nur auf repräsentative Scheinwirkungen abzielt, mit der konstruktiven Triebkraft des Bauingenieurs zusammentrifft, die Ingenieurleistung an unmittelbarer Ausdrucksfähigkeit das architektonische Beiwerk bei weitem übertrifft. Die leichte spielerische Art und das dekorative Pathos der Fassadenarchitektur will nirgends recht zu der ernsten Grösse und der strengen Monumentalität der Konstruktionsidee passen. Die vorgeklebte Scheinarchitektur wird als leer, konventionell und langweilig empfunden, der psychische Ausdruck der Bauidee scheint nicht getroffen und es macht sich ein unheilvoller Dualismus bemerkbar, ein Widerstreit von falschem

AUGUST ENDELL, WOHNHAUS IN WESTEND

äusseren Schein und echtem inneren Sinn, der nachteilig auf die Gesamterscheinung des Bauwerks zurückwirkt. Der Fall liegt dann meistens so, dass der psychische Eindruck im wesentlichen auf die Teile beschränkt bleibt, in denen die konstruktive Triebkraft rein und unverhüllt zum Ausdruck kommt und dass die ornamentale Behandlung, die der Architekt dem tektonischen Gerüst hat angedeihen lassen, als überflüssige, ja störende Zuthat empfunden wird.

Diese Spezialisierung der gegebenen Bauaufgabe nach der künstlerischen und nach der konstruktiven Seite ist erst in der jüngsten Zeit üblich geworden. Als Typus einer besonderen Berufsklasse ist die Erscheinung des Bauingenieurs etwas neues; die fortschreitende Entwicklung der Bautechnik und die damit verbundene Differenzierung der Konstruktionsweisen hat ihn ins Leben gerufen. Bisher waren die künstlerischen und die konstruktiven Probleme der Architektur untrennbar verbunden, ihre Lösung war ein und derselben Person anvertraut. Das künstlerische Wollen war das Entscheidende und in jedem Fall das Primäre; das konstruktive Können war ihm dienstbar untergeordnet: die Bautechnik löste die Konstruktionsprobleme, die der Kunstwille ihr zu stellen hatte. So kam es, dass die Kunstformen und die Konstruktionsformen eine integrierende Einheit bildeten, dass sie sich gegenseitig bedingten. Heute hat sich das Verhältnis zu gunsten der Ingenieure verschoben, und die Architektur ist, nachdem sie erst einmal bei der Lösung der konstruktiven Probleme ausgeschaltet war, allmählich immer äusserlicher geworden: sie erschöpft sich in endlosen Variationen eines akademisch überlieferten Dekorationsschemas. Solange die Architekten aber nicht aufhören werden, dieser bequemen, leicht lehr- und lernbaren Arbeitsmethode zu huldigen, solange sie immer wieder ihr ganzes künstlerisches Interesse nur der Ausbildung schöner Massverhältnisse zuwenden, solange werden wir verdammt sein, Epigonen des Renaissanceideals zu bleiben und uns mit einem

BRUNO TAUT u. HOFFMANN: DAMPFWASCHWERKE REIBETANZ & CO., BERLIN-TEMPELHOF

epigonenhaften Klassizismus genügen zu lassen. Erst wenn die Baukünstler den Mut und die Kraft finden werden, selbst wieder zu Ingenieuren zu werden, die neuen konstruktiven Ideen mit architektonischem Geist zu durchdringen und sich da zu Herren zu machen, wo sie jetzt nur subalterne Sklavendienste leisten, wird sich die Hoffnung auf einen eigenen, selbständigen Zeitstil auch in der Baukunst vielleicht erfüllen. Und wenn etwas zu dieser kühnen Erwartung berechtigt, so ist es die prachtvoll primitive Gewalt und die elementare Triebkraft, die sich in der modernen Grosskonstruktion wirksam zeigt. Es ist durchaus unrichtig zu glauben, diese genialen Ingenieurwerke seien nur das logische Endergebnis gesetzmässig bestimmter, statischer Berechnungen. Ohne die Mitwirkung ganz ursprünglicher intuitiver Kräfte anzunehmen, vermag man diesen erfindungsreichen Schöpfungen kaum gerecht zu werden. Das gewaltig gesteigerte Ausdruckspathos, von dem sie erfüllt sind, lässt sich in die hergebrachten klassischen Bauformen nicht mehr bannen. Die konstruktive Kraft der modernen Bautechnik schickt sich an, die akademische Tradition zu sprengen, und begräbt unter ihren Trümmern das ehrwürdige Renaissanceideal, das jahrhundertelang die Zivilbaukunst Europas tyrannisch beherrscht hat.

Die neue Stilform, die an die Stelle des absterbenden Klassizismus treten wird, ist noch nicht gefunden. Da, wo das Konstruktive schon Selbstzweck geworden ist, wo man bereits gewagt hat, es „zum Träger des künstlerischen Ausdrucks zu machen", wie in einigen Eisenbetonbauten, lassen sich künftige Wirkungsmöglichkeiten von ferne schon ahnen. Der Stil wird wesentlich bestimmt sein durch die konstruktive Wachstumsbewegung, die der Eisenbeton als Baumaterial bedingt. Der Eisenbeton ist eine Gussmasse aus Kies und Zement, die zwischen einer Verschalung von Brettern gegestampft wird; die tragenden und stützenden Teile, die Pfeiler, Decken, Gewölberippen usw. werden im Kern mit bündelartig verschnürten Einlagen von dünnen Rundeisen versehen, die zur Aufnahme der Zugspannungen dienen. Nach dem Abbinden erhärtet die Gussmasse zur Festigkeit des natürlichen Steins und gewinnt damit zugleich auch dessen Wider-

HEINRICH TESSENOW, INTERIEUR AUS HELLERAU

HEINRICH TESSENOW, INTERIEUR AUS HELLERAU

standsfähigkeit gegen Druckbeanspruchung. Diese technischen Vorzüge, in solcher glücklichen Kombination kaum anderen bisher bekannten Baustoffen zu eigen, sichern dem Eisenbetonbau eine grosse Zukunft, um so mehr, da er vor dem Eisen auch noch die Vorteile voraus hat, für die künstlerische Durchbildung die denkbar günstigen Voraussetzungen zu bieten. Denn während das Eisen immer nur konstruktives Hilfsmaterial sein kann, weil dem dünnen Gestäbe die räumliche Fülle fehlt, stellt die homogene Gussmasse des Eisenbetons einen bildsamen Baustoff dar, der plastisch als Masse wirkt und auch in seiner Oberfläche durchaus wie natürlicher Stein bearbeitet werden kann. Das Material besitzt also schon als solches eine räumliche Ausdruckskraft, die der des gewachsenen Steines nichts nachgiebt. Es begünstigt die Entwicklung einer Monumentalarchitektur im Sinne jener an Wallot anknüpfenden Schule, wie sie etwa durch die Namen eines Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis gekennzeichnet wird. Ähnlich wie diese Schule sucht der Eisenbetonbau die monumentale Massenwirkung und die Wucht charakteristischer Umrisslinien. Für zarte Gliederungen wie überhaupt für das ornamentale Detail hat er wenig Sinn. Die entscheidende Bedeutung der neuen Eisenbetonbauweise für die künftige Entwicklung der Architektur liegt letzten Endes aber darin, dass sie das künstlerische Interesse wieder den konstruktiven Problemen zugewendet hat und dass sie damit zugleich die Sehnsucht nach einem neuen architektonischen Ausdruck wach und lebendig gemacht hat. Da, wo dieses neue Ausdrucksbedürfnis in einzelnen Fällen praktisch bereits befriedigt werden konnte, in den Bauten eines Poelzig, eines Behrens, eines Bruno Taut und weniger anderen, da hat sich auch eine neue Monumentalität schon aus der Funktion des Bauwerks von selbst ergeben. Und in diesem Sinne allein könnte der Eisenbetonstil

HENRY VAN DE VELDE, LANDHAUS

PAUL TIERSCH, KORNSPEICHER

berufen sein, der Baustil des Industriezeitalters zu werden.

Überblick.

Wenn man, nach alledem, die gegenwärtige Lage der deutschen Baukunst überblickt, so ergiebt sich ein nicht sehr lebensvolles und farbenreiches Bild. Einer grossen Schar von tüchtigen Durchschnittsbegabungen, die sich mehr durch solide Berufserziehung und reife Geschmacksbildung auszeichnen, als durch starke Erfindungsgabe und lebendiges Wollen, steht heute eine nur verschwindend kleine Zahl wahrhaft ursprünglicher Talente und grossgearteter Architektenpersönlichkeiten gegenüber. Von diesen wenigen, wahrhaft Berufenen sind die grossen Kunstprobleme der Zeit erkannt, aufgezeigt und mit dem ganzen Elan einer frischen unverdorbenen Anschauungskraft auch zum Teil schon gelöst worden. Obwohl diese Probleme gewaltig und tiefgründig genug sind, um das ungeteilte Berufsinteresse zu beanspruchen und alle nur irgendwie schöpferischen Kräfte anzutreiben, bei ihrer Lösung mitzuwirken, ist es noch nicht gelungen, sie zur allgemeinen Diskussion zu stellen. Im Gegenteil, sie werden ängstlich gemieden, und nach Möglichkeit dadurch umgangen, dass immer wieder die repräsentativen und dekorativen Aufgaben in den Vordergrund geschoben werden. Die werden — auch von den jüngsten, kaum der akademischen Lehre entwachsenen Leuten — mit auffallender Kunstfertigkeit und grosser Routine gelöst. Woher es denn kommt, dass dem architektonischen Schaffen der Zeit ein stark reaktionärer, greisenhafter Zug anhaftet. Dazu kommt noch die soziale Unsicherheit des Berufsdaseins. Der Architekt ist heute entweder selbst Unternehmer oder er ist als Künstler der nur materiell interessierten Gross-Unternehmung verschrieben (die wenigen rühmlichen Ausnahmen fallen der allgemeinen Regel gegenüber kaum ins Gewicht). In den meisten Fällen ist er eine Marionette unbestimmter, ständig fluktuierender sozialer Energien, statt dass er wie einst als ihr thatkräftiger Regisseur die edle Mission seines Berufes erfüllen könnte.

Und wie die sozialen Voraussetzungen für die Einheit des geistigen Gesamtbewusstseins in der Gegenwart noch nicht erfüllt sind, so fehlt auch der Baukunst ein einheitliches ideales Ziel. Eine im wesentlichen aristokratisch orientierte Kultur ist zertrümmert worden und ein neues, von demokratischen Tendenzen erfülltes Geistesleben sucht sich zu organisieren. Noch liegt die alte absterbende Renaissancekultur mit der werdenden Grossstadt- und Industriekultur im Kampfe. Lähmend lasten die alten, inhaltlos gewordenen Überlieferungen auf den neuen Forderungen einer lebendigen Gegenwart, und noch ist der Vernichtungskampf gegen die Reste der eigenen Vergangenheit nicht beendet. Das Werdende aber hat die Zukunft, und keine Macht der Welt wird den entseelten Formen neues Leben einhauchen können. Und je eher alle ängstlichen Rücksichten und alle schwächlichen Bedenken aufgegeben werden, je eher die Tendenzen der neuen sozialen Entwicklung

bedingungslos bejaht werden, je mehr die überlebte Tradition verlassen und die feige Kompromisslösung gemieden wird, um so schneller werden die ungeheueren Kräfte der Bildung, der Intelligenz und der sozialen Einsicht, die den Zeitgeist bestimmen, zu lebendiger Synthese gelangen können. Wir aber sind unterdessen verurteilt, unter den Folgen dieses gewaltigen, geschichtlich denkwürdigen Zusammenstosses zweier Kulturen zu leiden und resignierend uns bewusst zu bleiben, dass wir einen selbständigen, allgemein gültigen Baustil noch nicht haben können und auch für die nächste Zukunft wohl noch nicht erwarten dürfen. Wir müssen uns damit begnügen, den Spuren des Werdenden nachzugehen und aus dem Gegenwärtigen ein Bild des Künftigen ahnungsvoll zu entwickeln.

BERNH. PANKOK, DETAIL VOM HAUSE ROSENFELD

EUGÈNE DELACROIX, LÖWENJAGD
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE. SAMMLUNG WOLDE, BREMEN

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN DER BREMER KUNSTHALLE

VON

W. v. ALTEN

Die Bremer Kunsthalle birgt augenblicklich eine internationale Ausstellung. Eine Ausstellung, die durch die Qualität des Gezeigten nicht nur für Bremen selbst als ein künstlerisches Ereignis angesehen werden muss.

„Von Delacroix bis zu unseren jünsten Zeitgenossen" bezeichnet der Katalog den Umfang des Gebotenen. Es sollte nicht etwa mit historisch pädagogischer Absicht eine lückenlose Entwicklungsreihe der europäischen Kunst dieses Zeitabschnittes vorgeführt werden, es war vielmehr die Absicht, gute Kunstwerke – in erster Linie Malerei und Zeichnung – der angegebenen Zeit, deren Zusammenhang eben in ihrer künstlerischen Qualität liegt, aneinander zu reihen. Die Ausstellungsleitung hat es dabei verstanden, namentlich durch Interessierung von Privatsammlern höchst wertvolles und für die Allgemeinheit schwer zugängliches Material zusammenzubringen. Den Werken der neuesten Kunst gegenüber musste naturgemäss eine weniger scharfe Sichtung eintreten, da es ganz prinzipielle Schwierigkeiten bereiten würde, bei einer Bewegung so junger und so widerspruchsvoller Art, das Bleibende von den Tageswerten zu scheiden.

Ausgezeichnet vertreten sind die grossen Franzosen, deren Geburtsdatum noch ins achtzehnte Jahrhundert fällt, und die man gern als Vorläufer des Impressionismus bezeichnet, – eine leicht misszuverstehende Phrase, da ihre Bedeutung mehr in ihrem absoluten ganz unproblematischen Werte als in ihrer Vorläufer-Rolle liegt. Von Delacroix sind acht Bilder ausgestellt, unter denen besonders die gewaltige tragische Vision des „König Rodrigo" und der wundervolle „Sardanapal" aus dem Besitz des Herrn L. Biermann auffallen. In diesem Bilde erzielt der „Schüler" des Rubens durch die aus dem Dunkel hervorglühende Pracht des Rots, des Gelbs und der helleuchtenden Frauenleiber Wirkungen, die unwillkürlich an Rembrandt gemahnen. „Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein", schreibt Delacroix in seinen Tagebuchblättern. Dieses Bild ist wahrhaft „ein Fest für die Augen". Unter den

anderen Werken des Meisters macht vor allem die prächtige „Löwenjagd" aus der Sammlung Wolde einen nachhaltigen Eindruck. Von Delacroixs künstlerischem Ahn Géricault wird ein Schimmel und das höchst bedeutende Bild eines Löwen, der sich als gigantische Silhouette über einen Pferdekadaver gegen den Himmel abhebt, gezeigt. Corot ist leider nur durch eine frühe Landschaft vertreten, die zwar sehr reizvoll ist, doch aber seine klassische Grösse höchstens ahnen lässt. Von Daumiers verblüffender Schöpferkraft, zu der sich mir immer die Literaturparallele Balzac aufdrängt, zeugt ein Männerkopf aus der Sammlung des Herrn Dr. Viau-Paris und die hinreissende „Serenade". Mehrere kleine Landschaften Daubignys und zwei Zeichnungen Millets vervollständigen das Bild der vorimpressionistischen französischen Malerei.

Die vorimpressionistische deutsche Kunst wird vor allem durch den „Baron Stauffenberg" Leibls und durch ein halbes Dutzend früher Trübners repräsentiert. Wieder ist man überrascht durch die Qualität dieser Werke, von denen zum Beispiel der bekannte „Junge mit Schaukelpferd" von einem Einundzwanzigjährigen gemalt wurde. Eine kleine Landschaft aus dem Jahre 1873, in der das diskrete Grün, Gelb und Braun des Baumschlages durch ein Grau zusammen gestimmt ist, zeigt, trotz aller Ableugnungsversuche, wie nahe damals Trübner Courbet gestanden. Von den Bildern dieser Periode ist vielleicht am höchsten der „Badeplatz mit der Dogge" aus der Sammlung Buchenau zu bewerten. Vom jetzigen Trübner sind zahlreiche Landschaften ausgestellt. Für sich steht Böcklin mit einer wenig erfreulichen Venus Anadyomene und Hans Thoma mit drei Landschaftsbildern, von denen der „Spätsommertag im Schwarzwald" das Beste ist und mehreren Aquarellen und Zeichnungen. Ein Selbstbildnis und ein männliches Porträt von hoher Qualität, das sich gut neben dem in unmittelbarer Nähe hängenden Daumier behauptet, lassen Marées zu Worte kommen. Eine Vision der Nana aus der Sammlung Buchenau zeigt gut die Feuerbach eigene stille Grösse. Hier findet wohl auch am besten Habermann seinen Platz mit einem ansprechenden frühen Bildnisse, einer grossen schwächlichen Landschaft und einem weiblichen Bildnisse seiner letzten Zeit, das, wie stets, durch Virtuosität der Mache auffällt.

Die charakteristische Note giebt der Ausstellung die nach Zahl und Qualität hervorragende Gruppe von Werken der grossen französischen Impressionisten. Von Manet sieht man den „Absinthtrinker" aus dem Jahre

PAUL CÉZANNE, DIE KASTANIEN AM JAS DE BOUFFAN
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE. SAMMLUNG REINHART, WINTERTHUR

HONORÉ DAUMIER, SERENADE
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

1859. Noch ist das Atelier Coutures nicht abgestreift, aber wie der dunkle Fleck der Flasche gegen den hellen Boden steht, wie der vorgesetzte Fuss des Trinkers etwas vom blauen Strumpfe – die einzige starke Farbe des Bildes – erscheinen lässt, darin spürt man schon die Klaue des Löwen. „Faure als Hamlet", 1877 entstanden, wirkt weniger eindrucksvoll. Vielleicht ist das Auftragsverhältnis, bei dem der Belâtre gewiss spezielle Wünsche äusserte, daran schuld. Fünf Monets geben einen guten Eindruck namentlich von seinem späteren Schaffen, das kaum zum Vorteil für seine Kunst, zu sehr das Fleisch gewordene Programm des Impressionismus ist. Namentlich sein Dogenpalast von 1908, wo auf jede bildmässige Gestaltung verzichtet ist, die Form vollkommen zu einem violett-rosa Geflimmer aufgelöst wird, beweist die Gefahr, die in jeder zu ausschliesslichen Betonung eines an sich noch so wertvollen Programms liegt.

Welch wundervolle Resultate gerade da erzielt werden, wo neues Sehen und alte Bildkultur sich vermählen, zeigen die Werke Renoirs. Am stärksten spürt man die Verankerung in der so unendlich logischen Kunstentwickelung Frankreichs bei der „Badenden" der Sammlung Reber. Nichts Bildmässigeres als diese nackte Frau, in ihrer trotz aller Fettheit subtilen Grazie. Das ganze Dix-huitième wird in ihr und der romantischen Landschaft lebendig. Und das alles ist gemalt mit einer Palette, deren Süssigkeit eben nur Renoir zur Verfügung gestanden hat. Ein frühes Blumenstillleben, in dem die roten und blauen Farbenflecke wie Edelsteine auf dem dunklen Grunde liegen, fixiert den Ausgangspunkt des Künstlers. Dann folgen zwei Landschaften, von denen „Vargemont in der Normandie" 1879 datiert ist, einige seiner bekannten meisterhaften Blumenstücke der achtziger Jahre, und als besonders importante Schöpfung „Am Piano" von 1892, aus Rosa und Hellblau aufgebaut von unbeschreiblicher Schönheit des Farbmaterials. Das Problem der räumlichen Bildkomposition ist zudem hier mit einem Ernste zu lösen versucht, wie bei keinem anderen Impressionisten.

An diese Säulen „der Schule" schliessen sich Pissaro, Sisley und Guillaumin mit charakteristischen Stücken an. Mehrere der leuchtenden farbenschönen Aquarelle Signacs vermitteln einen Eindruck von den Bestrebungen des Neoimpressionismus.

Besonders eindringlich wirkt Cézanne mit mehreren Landschaften und einem kleinen Fruchtstücke. Da ist der „Jas de Bouffan" – das einzige Bild, das auf eine offizielle Ausstellung zu bringen dem Meister gelang – ein wahres Juwel von Farbenschönheit, doch nicht sehr bezeichnend für die künstlerische Bedeutung seines Schöpfers, der es sich ja zum Ziel gemacht hatte: „faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées". Dieses Kunstwollen zeigt dagegen besonders eindringlich, das Bild, „die Kastanien am Jas de Bouffan" des Herrn Reinhart in Winterthur. Ganz klar ist der Raum gegliedert. Man hat überall das Gefühl, die Abstände messen zu können. Sicher wird man in die Tiefe geleitet. Die Naturelemente sind restlos zu Bildelemente geworden. Es ist ein wahrhaft klassisches Bild, wie ein Leonardo oder ein später Rembrandt. Höchst bedeutend und von ganz zauberhaften Schmelz der Farben, die doch nie nur als Farbe wirken, einen hineingeleiten in geheimnisvolle Konfigurationen materieller und atmosphärischen Raumgebilde, ist die grosse Landschaft aus der Sammlung Wolde, wenn sie auch an Konsequenz der Bildgestaltung nicht die „Kastanien am Jas de Bouffan" erreicht. In einer Reihe von Aquarellen bewundert man, wie Cézanne dass Weiss des Papieres durch spärliche ganz zart aufgesetzte Farben zur Wirkung bringt.

Von van Gogh sieht man die „maison des fous", dann eine Landschaft durch japanisch anmutende Linien des niederströmenden Regens gesehen, ein Gauguin

nahestehendes Stilleben aus der Sammlung Biermann und eine merkwürdig ruhige Zeichnung der Ruinen von Montmayor, von Gauguin eine frühe brettonische Landschaft und eine köstliche ebenfalls frühe „Marine" aus dem Besitz der Frau Wolde, eine Harmonie in Rosa, Grün, Blau und Rot fast ganz ohne das sonst so bevorzugte Violett.

Unter den deutschen Impressionisten ist natürlich an erster Stelle Liebermann zu nennen, von dessen Kunst gute Proben aus verschiedenen Epochen ausgestellt sind. und mehreren Zeichnungen. Von Corinth fällt die in prachtvoll animalischer Fleischlichkeit gemalte „Wöchnerin" aus dem Besitz des Herrn Buchenau auf. Weniger angenehm sind einige Bilder der letzten Zeit so zum Beispiel die Brücke in Tirol. Max Beckmann stellt zwei Bilder von gewaltigen Dimensionen aus, den „Untergang der Titanic" und die „Ausgiessung des heiligen Geistes". Die Bilder sind zwingenden Formenrhythmus, der allein bei einem solchen Format den Szenen Sehbarkeit geben könnte.

MAX LIEBERMANN, LINDENPLEIN IN NORDWIJK
SAMMLUNG S. BUCHENAU. AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

Historisch besonders interessant ist ein kleines frühes Bild „Bayrische Landschaft mit Mähern" aus der Sammlung Buchenau, das höchst reizvoll in seinem satten Blau des Himmels und Grün der Wiesen, in dem die hellen Flecke der Mäher verstreut sind, wirkt. Der „Lindenplein in Nordwijk" aus derselben Sammlung ist durch die starke Betonung des Räumlichen und durch seine Bildmässigkeit, die es vor manchen anderen, so den sonst meisterlichen Strandbildern voraus hat, wohl der Bedeutendste der gezeigten Liebermanns. Von den auf ihm aufbauenden Künstlern erwähne ich Kardorff mit seinem sonnendurchfluteten „Steinbruch", einem Blumenstück

Auffallend häufig schliessen sich die jüngeren Deutschen an van Gogh an. Wie mir scheint, nicht zu ihrem Vorteil. Des genialen Holländers Kunst ist eine so rein persönliche, die den schmalen Seitenpfad, den sie einschlägt, bis zu seinem letzten Ende begeht, dass ein Weiterschreiten auf ihm nicht möglich ist. Ich denke dabei vor allen an Brockhusen, der in einem Bilde, wie seinem grossen „Stilleben mit Blick auf Florenz" diesen Versuch unternimmt. Vor wirbelnden Linien, die einander zu bekriegen scheinen, kommt kein Bildeindruck zustande. Das Temperament erscheint künstlich aufgepeitscht. Ähnliche Wahrnehmungen könnte man bei

KARL HOFER, IM WIND
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

Röslers Bilder machen, die sich neuerdings an Cézanne anzuschliessen scheinen, ohne jedoch dessen letzte Probleme zu erfassen.

Den Vorläufern der neuesten Kunstbestrebungen muss — nach den Franzosen, unter denen in dieser Beziehung ja zweifellos Cézanne der erste Platz gebührt — Munch zugezählt werden, der hier mit sechs Bildern vertreten ist. Seine Linie, der schon als solcher, losgelöst von aller Objektbezeichnung — suggestive Stärke des Ausdruckes eignet, ist namentlich in seinem „stehenden Manne" und in den „Kindern auf der Brücke" zu beobachten. Dieses Bild ist überhaupt wohl das befriedigendste der ausgestellten, die sonst durch ihre wenig angenehmen Farben und die ungleiche Intensität in der Behandlung zeigen, dass die Grösse Munchs ganz entschieden nicht in seiner Malerei sondern in seiner Graphik zu suchen ist.

Von grösstem Interesse sind die Bilder Karl Hofers, der durch mehrere seiner neueren Schöpfungen vertreten ist. Die bedeutsamsten Probleme, die sich aus der Konfiguration von Akten miteinander und im Raume ergeben, sind zu lösen versucht. Besonders gelungen scheint mir die Zusammenfügung zweier Akte in dem „im Wind" benannten Werke. Die gleichen Vorzüge seines ungemein feinen Empfindens für den Zusammenklang der Linien zeigt sein „Tieger". In den „Tänzerinnen" ist das Bildproblem durch den Versuch den dreidimensionalen Raum zu einer Einheit zu gestalten erweitert.

Eine Gruppe für sich bilden die Schweizer mit Hodler an der Spitze, der die Sonne ist, von der alle die anderen in erschreckender Unselbständigkeit ihr Licht empfangen. Hodlers grosse Komposition „Der Tag" — Besitzerin Frau Kowarzik in Frankfurt — giebt das von ihm schon in mehreren Redaktionen gebrachte Motiv nackter Frauen in verschiedenen Stadien des Erwachens. Man bewundert die Intensität des Sehens, die den Kontur wie Stahl erklingen lässt, die Fähigkeit, das Allgemeingültige sprechen zu lassen, das Zufällige zu unterdrücken, mit einem Worte monumentale Akte zu gestalten. Aber man kann nicht übersehen, dass die Figuren für sich allein stehen, dass ein gemeinsamer Bildraum nicht erzielt, wohl auch nicht gewollt ist. Was zwischen den Akten liegt, ist nicht Atmosphäre der Figuren durch sie bedingt und sie bedingend, sondern oft nur eine magere ornamentierende Flächenfüllung, die in einer andern Welt zu leben scheint. Die monumentalen Werte Hodlers werden immer im Wandbilde aber auch nur dort zum Wirken kommen, wobei es aber von Wichtigkeit ist, sich zu vergegenwärtigen, wie viel umfassender die Forderungen sind, die beispielsweise Marées für die Monumentalmalerei aufstellte. Mehrere Landschaften, unter denen die „Stockhornkette" durch ihre hohe Qualität hervorragt und ein Frauenkopf ergänzen den Eindruck des Hodlerschen Schaffens.

Von der neuesten Pariser Kunst, und den ähnlich gerichteten Bestrebungen in Deutschland werden einige Proben gezeigt. Am interessantesten sind unzweifelhaft die Bilder und Zeichnungen des vielumstrittenen Pablo Picasso, die grösstenteils aus dem Besitz des Herrn Suermondt stammen. Ein früher Harlekinkopf, sehr zart und ungemein geschmackvoll gemalt, zeigt deutliche Anklänge an Cézanne. Altmeisterlich monumental wirken seine Zeichnungen namentlich die, eines „schreitenden Pferdes". „Der Schreibtisch" und der „Pont neuf" gehören der späteren Entwicklung des Künstlers an, in der auf jede Wiedergabe klar erkennbarer Naturobjekte — die übrigens trotzdem auch diesen Bildern zu Grunde liegen — verzichtet wird. Es ist nur noch ein höchst reizvolles Spiel malerisch sehr raffiniert be-

handelter grauer, bräunlicher und bisweilen grüner Flächen und Kuben, die sich zu einer konsequent gestalteten Bildeinheit zusammenschieben, in der alles nur insoweit es dieser Einheit dient, Existensberechtigung hat. Der Vergleich mit einem ornamentalen Gebilde, bei dem ja auch die Erkennbarkeit etwa zu Grunde liegender Naturformen nicht in Betracht gezogen wird, liegt nahe. Der prinzipielle Unterschied besteht darin, dass das Ornament nur in der Fläche lebt, hier aber auch der dreidimensionale Raum gestaltet wird. Der Abstand von aller Naturnachahmung ist viel weiter getrieben als wohl je in der Geschichte der europäischen Malerei. Das ist aber mehr ein quantitativer als ein grundsätzlicher Unterschied dieser von anderer abstrahierend gerichteter Kunst. Neben Picasso erscheint noch Herbin dessen stark vereinfachte, stereometrisch ausgestaltete Formen eine gewisse Leere nicht überwinden können, der geschmackvolle aber schwächliche Derain und Braque, der sich in einem Stilleben eng an Picasso anschliesst.

Von deutschen Künstlern mit ähnlichen mehr oder minder auf Cézanne zurückgehenden Stiltendenzen seien vor allen Erbslöh und Kanold genannt, daneben der Bremer Hans Schünemann mit künstlerisch sehr ernsthaften Landschaften aus Malorca. Als eine starke Potenz unter den jüngeren deutschen Künstlern erscheint H. Nauen weniger durch seine beiden schon einige Jahre zurückliegenden Ölbilder als durch das Aquarell einer Niederrheinischen Landschaft. Die Bremer Künstler sind noch durch die bekannten Worpsweder, Vogeler und Modersohn vertreten. Unter den jüngeren Malern der Hansastadt fällt neben dem schon genannten Schünemann noch Heinz Baden, ein starkes und koloristisches Talent und D. Edzard, der unter dem Einfluss Max Oppenheimers steht, auf.

Die wenig umfangreiche Ausstellung von Plastiken zeigt neben anerkannten Meistern wie Hildebrandt, Tuaillon und Kolbe die expressionistische Kunst eines de Fiori, Lehmbruck und K. Edzard.

NOTIZEN ZUR FRANZOSEN-AUSSTELLUNG IN DRESDEN (ARNOLDS KUNSTSALON)

VON

EMIL WALDMANN

Die Ausstellung französischer Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, die in diesen Tagen in Arnolds Kunstsalon in Dresden eröffnet wird und die bis zum 10. Mai dauern soll, hat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen. Einmal wünscht sie allgemein beachtet zu werden, als ein Gesamtüberblick über einige grosse Stationen in der Geschichte der modernen Malerei; und da sie eine Reihe von selten oder nie gesehenen Meisterwerken vereinigt, dürfte sie die Aufmerksamkeit auch der auswärtigen Kunstfreunde erregen. Dann aber bedeutet sie für das lokale Dresdner Kunstleben ein besondres Ereignis. Denn eine solche Vorführung hat man in diesem Umfange wohl kaum jemals in der Stadt der Sixtinischen Madonna gesehen und wird sie auch wohl sobald nicht wiedersehen, da die Werke der französischen Malerei immer seltener werden und da sich der Besitz immer mehr konsolidiert.

An der Kunststadt Dresden ist die grosse französische Malerei sozusagen ein wenig spurlos vorübergegangen. Die Thätigkeit eines weitblickenden Kunstgelehrten und Kunstfreundes, der für die moderne Abteilung der Gemäldegalerie Courbets „Steinklopfer" und Puvis de Chavannes „Fischerfamilie" rechtzeitig zu sichern wusste, blieb nachher ohne weitere Folgen, und die grossen Privatsammlungen in Blasewitz, die sich mit moderner französischer Kunst befasst haben, und die ja nicht von Dresdenern, sondern von „Zugereisten" gebildet wurden, haben ebensowenig Zusammenhang mit der öffentlichen und privaten Kunstpflege der Stadt gefunden, wie seinerzeit die alte Meyersche Sammlung mit ihrem schönen Besitz an Bildern der Schule von Fontainebleau. Dass man in Dresdner Häusern einmal irgendwo ein gutes französisches Bild an der Wand findet, kommt höchst selten vor und es fühlt sich dort etwas wie in Feindesland.

Daher war es notwendig, bei dieser Vorführung nicht von hinten zu beginnen, nicht nur schöne Cézannes zu zeigen, sondern von vorne, von der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts an. Dass dies möglich wurde, verdankt man im wesentlichen auch der Beihilfe der grossen Sammler in Dresden (der Herren Rothermudt, Schmeil, Schmitz, von Seydlitz und Uhle) sowie einiger auswärtiger Kunstfreunde (Herr Biermann, Konsul Theodor Melchers und Frau Wolde in Bremen, sowie der Herrn Bruno, Paul und Dr. Hugo Cassirer in Berlin). —

In dem grossen Entwicklungsprozess, den die französische Malerei im neunzehnten Jahrhundert durchmacht, handelt es sich von Anfang an um eine grössere Freiheit des schaffenden Künstlers in seinem Verhältnis zum nachzuschaffenden, neu zu schaffenden Naturerlebnis. Das Schöpferische wird bewusster, als es jemals vorher war, die Dinge der Welt verlieren ein wenig an Bedeutung und Realität, und die Erscheinung, der Schein, gewinnt die Oberhand. Géricault, wenn seine Phantasie sich entzündet an der prächtigen Erscheinung eines Kavalleristen auf seinem Pferd*, fragt sich nicht nach dem was er davon weiss oder gelernt hat, sondern

* Sammlung Schmitz, Dresden.

TH. GÉRICAULT, GARDETROMPETER
SAMMLUNG OSCAR SCHMITZ, DRESDEN

er fragt sich beim Natureindruck schon, was denn an dieser Erscheinung so stark auf ihn wirke, an diesen Farben und Flecken, an diesen Kontrasten von Hell und Dunkel, von scharfen und weichen Linien, dass es für ihn Bildbedeutung gewinnt. Und diese für ihn wesentlichen Elemente der Wirkung reisst er heraus, ordnet sie und baut sich sein Bild daraus neu zusammen. Das ist der Anfang des schöpferisch Malerischen, das, mutatis mutandis, das ganze Jahrhundert beherrscht und neben dem die andere grosse Entwicklungslinie (Ingres, Chassériau, Puvis) bei all ihrer Grossartigkeit doch einen ein wenig lebensfernen Charakter hat, wie das ja bei Klassizistischen und architekturalem Stil sich von selbst versteht. Was gegenüber dem grossen Vorläufer Géricault dann Delacroix bedeutet, sieht man an vier Werken seiner Hand, einer Löwenjagd[1], einer Grèce expirant[2], einer Braut von Abydos[3] und der Chéramyschen Fassung des Sardanapal[4]. Seine malerische Vorstellungskraft war so ungeheuer stark und von so ausnehmender Weisheit und so disziplinierter Feinheit, dass er auch den Gestalten seiner Träume und literarischen Ideen die glaubwürdigste Realität verleihen und diese noch in ein Bacchanal juwelenhafter und blumenstarker Farbströme tauchen konnte. Sein Reichtum wird an diesen vier Bildern vollkommen klar, hier die hinreissende Leidenschaft, dort die dunkelste Pracht und

[1] Sammlung Wolde, Bremen. — [2], [3] Sammlung Schmitz, Dresden. — [4] Sammlung L. Biermann, Bremem.

dann wieder, und zwar bei der grausigsten Szene eines geschändeten Volkes, die vollendetste, zarteste Noblesse.

Neben diesem grossen Dramatiker des rauschenden Geschehens steht Daumier fast ebenbürtig als der Dramatiker der Seele und des Charakters. Seine Linie, diese monumentale Linie, die man in seinen Zeichnungen zuerst entdeckt hat, lebt nicht weniger stark in seinen Bildern. Die Menschen in dem Waggon III. Klasse[1] leben durch diese zauberhaft gefühlvolle Art der Zeichnung, mit der er einen ganzen Charakter schnell hinschreibt. Aber das Malerische ist nicht geringer, es ist sein geheimnisvoller, mytischer Teil, und schliesslich hat selbst Delacroix sich diesem Einfluss nicht entziehen können. Vor den zusammengezogenen transparenten Lichtflächen in Blau und Rot, auf die der „Esel"[2] aufgebaut ist, denkt man an Dalacroix' letzte Medea. Hier war Daumier der Gebende. — Millet, sein grosser Schüler fehlt leider in der Ausstellung.

Die Landschafter von Fontainebleau waren nicht in diesem Sinne schöpferisch wie die genannten Grossen. Sie haben schöne, ernste, ehrliche Bilder gemalt und den Franzosen die Landschaft neu geschenkt, die in Holland stecken geblieben war und sich von England aus nach dem Kontinent in eine wahrhaft künstlerische

[1] Früher Gallinard, jetzt Rothermundt. — [2] Sammlung Schmitz, Dresden.

AUGUSTE RENOIR, BILDNIS MME. POURTALÈS
SAMMLUNG ROTHERMUND, DRESDEN

Atmosphäre hinübergerettet hatte. Eine ethische That, nebenher von hygienischer Bedeutung. Rückkehr zur Natur, Erfrischung des Naturgefühls, manchmal eine hohe Ahnung des Lebendigen, das sich dahinter verbirgt. Der grosse Schöpfer aus ihrer Mitte war Corot. Aber er war zu gross, um ein Spezialist der Landschaft zu sein, und vielleicht ist er am grössten da wo er mit seinem landschaftlichen Sehen der Figur naht. Das Gesetz der Valeurs hat er wohl unter freiem Himmel entdeckt, aber am zwingendsten ist es in seinen Figuren. Eine malerische Feinheit und Richtigkeit wie in diesem „Konzert" (von Dr. Pauli vor einigen Jahren hier veröffentlicht), ein hinreissendes Gemisch von Realität und Zartheit wie in der „Jeune Grecque" — das hat seinesgleichen nicht. Und dann die aus der Farbe und dem Licht hervorgewachsene Monumentalität dieses grossen Frauenbildnisses in Blau und Gelb vor schwarzem Grund[1], das ist etwas noch grösseres als die zarte Träumerei, mit der man Corot etikettiert hat. Wenn man vor der „Femme à la perle" des Louvre, noch ein wenig an Raffael und an Rembrandt denkt, hier denkt man an gar nichts mehr. Das steigt auf, mächtig und geheimnisvoll, gleich stark in Form und in Farbe, in begeisternder Realität und holder Unwirklichkeit zugleich. Vielleicht der grösste schöpferische Griff, der Corot gelungen ist.

GUSTAVE COURBET, FRAUENBILDNIS
SAMMLUNG SCHMEIL, DRESDEN

Courbet bleibt tiefer im Realen. Er hatte das zweite Gesicht nicht und malte nur Dinge, die er wirklich mit seinen Augen vor sich sah ohne dem Geheimnis der Erscheinung allzusehr nachzujagen. Aber als Malerei um der Malerei willen bezeichnet er eine unerreichte Höhe. Sein Frauenbildnis in Blaugrau[2], in jener Harmonie, die das „Atelier" so schön macht, ist stillebenhaft das Edelste und zugleich Stärkste was man sehen kann, und seine

[1] Sammlung Schmitz, Dresden. — [2] Sammlung Schmeil, Dresden.

Stilleben mit „Tulpen und Kakteen"[1] und mit „Magnolien"[2] in ihrer wunderbaren Farbenpracht stehen vielleicht noch um einen Grad höher, weil hier die Anschauung sich restlos mitdem Charakter des Gegenstandes vermählt hat. Das ist noch besser als die besten Blumenstücke der besten alten Holländer, klarer, mächtiger und weiser organisiert und energischer gesehen.

In Courbet ist immer ein Rest von Altmeisterlichem sichtbar. In Manet ist es wohl auch vorhanden, aber man spürt es nicht. Er giebt immer einen Griff in neue Welten, wie Delacroix, wie Corot. Seine Aufrichtigkeit, die ihn zwang, alles im natürlichen Licht zu sehen, macht seine Kunst in einem Grade unkonventionell und schöpferisch, den man vor ihm nicht für möglich gehalten hätte. Was er auch angreift, immer glaubt man, diese Natur, die doch so wahr und so richtig ist, noch nie gesehen zu haben. Seine Marine, „Landungssteg in Boulogne"[3] in ihrem Ausgleich zwischen Tonigkeit und lebendiger Farbe wirkt überzeugend, noch ehe man die dargestellten Dinge aufgefasst hat, und was es mit seiner geistigen Freiheit auf sich hat, enthüllt einem das Bassin d'Arcachon[4] mit seinen persönlichen, das Individuelle nicht tötenden Impressionismus ebenso wie die herrliche „Modiste[5]", bei der man nie weiss, was man zuerst bewundern soll, die Schönheit von Licht und Farbe, die Charakteristik der Form, oder den feinen psychologischen Ausdruck. Von seinen späten Frauenbildern ist dies zusammen mit der Méry Laurent, eines der schönsten, noch freier und reicher als die vielbewunderte Jeanne. „Faure als Hamlet" hat daneben einen etwas schweren Stand, trotz wundervoller Malerei, Manet hat das menschlich Unsympathische nicht ganz bezwungen,

[1] Sammlung L. Biermann, Bremen. — [2] Sammlung Carl Schütte, Bremen. — [3] Sammlung Schmitz, Dresden. — [4] Sammlung Bruno Cassirer, Berlin. — [5] Sammlung Schmitz, Dresden.

ED. DEGAS, BEI DER TOILETTE
SAMMLUNG W. VON SEIDLITZ, DRESDEN

jedenfalls nicht so wie in dem Bildnis von Albert Wolff, das in der Reihe von Manets Männerbildnissen einzig dasteht durch diese verblüffende an Ingres gemahnende Art der Zeichnung und durch die Zartheit der an sich kräftigen Farbe. Manet konnte das Bild bekanntlich nicht fertig malen, leider, es wäre eines seiner vollkommensten Porträte geworden. Wenn hier das Unfertige ein wenig stört, bei dem Selbstbildnis in ganzer Figur ist die Skizzenhaftigkeit kein Nachteil. Was der Künstler geben wollte, ist da, die schlagende Analyse der Erscheinung, mit der erstaunlichen Kraft der Silhouette in der sich die geistige Energie des Mannes ausdrückt. Dieses eine Selbstporträt sagt uns mehr von Manet, als alle Bildnisse, die seine Zeitgenossen von ihm gemalt haben.

Claude Monets schöpferische That in der Landschaftsmalerei wird offenbar in der grossen, in mächtiger Unbekümmertheit geschaffenen Mole von 1866, dann, noch zauberischer, in einer Reihe typischer Bilder aus der mittleren Periode; die Perle unter ihnen wohl das von heller Luft zitternde „Vétheuil“[1]. Neben ihm behaupten sich Pissarro und Sisley in ihrer Eigenart, und die Drei zusammen geben im Verein mit einigen Landschaften Renoirs eine klare Vorstellung von der Bedeutung des Impressionismus, der heute wieder so viel geschmäht wird und der doch eine ganz neue begeisternde und gesetzmässige Schönheit aus der Wirklichkeit herausgerissen hat. Wer das nicht sieht, der sieht weder die Natur noch die Gesetzmässigkeit der Erscheinung.

[1] Sammlung Rothermundt, Dresden.

Und wären Renoirs Figurenbilder ohne den Impressionismus denkbar? Hier ist das Porträt der Madame Pourtalès von 1877[1]. Nicht nur eines der schönsten Renoirs, sondern eins der bedeutendsten Bildnisse überhaupt, die wir haben. Als Malerei um der Malerei willen so grossartig wie das Beste von Courbet, in dieser reichen funkelnden Harmonie von Rot, Schwarz, Gelb und Gelbrosa, nur lebendiger im Licht und ganz tief empfunden im Ausdruck. Eine derartige Schöpfung ist bei aller Treue in der Hingabe an die Wirklichkeit schöpferisch im Grunde viel kühner, als die Thaten heutiger Bilderstürmer, die dies nicht mehr wollen. Und ebenso ist es mit der Reihe von Werken von Degas, in der zwei Meisterstücke aus der reifen Zeit hervorragen, „das Mädchen im Tub“[2] und das „Mädchen bei der Toilette“[3], Bilder, die eine glänzende Bereicherung der Vorstellung von Degas bedeuten, wie sie die Berliner Degas-Ausstellung des verflossenen Winters brachte.

Das letzte Wort des Schöpferischen in der Geschichte der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts sagt Cézanne. Seine Landschaften, von denen eine schöne Anzahl ausgestellt ist, sind wieder Dokumente aus einer neuen Welt. Wenn die Impressionisten das Spiel von Licht und Luft und Farbe in ihrem Wechsel malten, so giebt Cézanne der Schönheit und das Geheimnis des von farbiger Luft erfüllten Raumes; er malt nicht mehr nur die Erscheinung der Dinge, sondern die Erscheinungskraft und giebt damit eine Realität höherer Art. Ihm ist es gelungen das Herz einer Landschaft, seiner Landschaft, blosszulegen und ihr seelisches Leben zu enthüllen, ohne die Wirklichkeit darum zu verlassen.

Es war in diesem Berichte notgedrungener Weise nur die Rede von ein paar Höhepunkte, die glänzend repräsentiert sind, und im wesentlichen von Bildern, die nicht sehr oft oder nie in Deutschland gezeigt wurden. Um sie herum gruppiert sich eine grosse Zahl von Werken, die alle in ihrer Einzelschönheit mithelfen, die ganze Vorführung zu einem eindrucksvollen Dokument für die gute französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu machen.

[1] Sammlung Rothermundt, Dresden. — [2], [3] Sammlung v. Seidlitz, Dresden.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

DRESDEN

Ausstellung von André Derain.
(Richters Kunstsalon.)

André Derain, von dem man in *Richters Kunstsalon* eine beträchtliche Anzahl von Bildern aus den Jahren 1904—1913 sah, steht in einem gewissen Gegensatz zu anderen modernen Malern, mit denen er oft in einem Atem genannt wird. Während die Führer der Bewegung oder der verschiedenen Bewegungen alle mehr oder weniger ein Programm erfüllen, eine Doktrin zum Siege führen wollen, scheidet er alles Theoretische aus, das sich zwischen die Erscheinung einerseits und seinen Willen zur Wahrheit und sein Naturempfinden anderseits stellt. Wenigstens in seinen geglückten Werken die allmählich immer häufiger werden. Gewiss ist auch er ein Kind seiner Zeit, vor zehn Jahren glaubte er an Munch und Expressionismus, und dann kam auch bei ihm Cézanne. Aber er ist, da er vom Naturerlebnis ausgeht, als Persönlichkeit weiter gekommen, und manche seiner Bilder, wie beispielsweise der „Hügel von Cagnes" und die „Allee in Carrières" sind recht gut in der Wiedergabe des Raumerlebnisses vermittelst der Farbe und in der koloristischen Ausdruckskraft. Vom Kubismus hat er nur das Prinzip des Sehens, nicht das Rezept benutzt; ohne dass er in Sterilität verfällt gelangt er zu einem klaren und soliden Aufbau der Dinge in Tiefe und Fläche. Am reifsten scheint mir das „Haus im Thal" zu sein; eine grosse Häusergruppe an einem Wege zwischen rotbraunen dunkelgrünbewachsenen Felsen, unter einem dunkelblauen Abendhimmel, an dem eine Wolke noch einmal aufleuchtet. Als Farbe dunkel und volltönend, als Struktur sehr fest, und in schönem Gleichgewicht zwischen der Suggestion eines Augenblicks und der Schönheit des Dauernden.

Seine Bilder sind im allgemeinen sehr solide in der Technik und sehr gearbeitet (das Wort „Arbeit" im Gegensatz zu „Calcul" genommen). Auch er lässt manchmal, bei einer Wolke, zum Beispiel, den weissen Malgrund offen stehen, so wie es Cézanne gelegentlich that und wie es nach ihm Hunderte zu thun pflegen. Aber darum sind seine Bilder nicht unfertig. In manchen ist dann die Gesamtfarbe des Übrigen so stark und so lückenlos aufgebaut, dass dieses Werk nicht als leer wirkt, sondern als äusserste Grenze der Helligkeitsskala, auf der die anderen Töne nur tiefere Stufen bedeuten.

E. W.

MÜNCHEN

Mit dem Beginn des Faschings brachte der Monat Januar in den Ausstellungen der verschiedenen Kunsthandlungen Gegensätze von unversöhnlicher Stärke. In der *modernen Galerie* (Thannhauser) wurde der Versuch gewagt, die übertheoretische Farbenkunst Kandinskys „am untauglichen Objekt", wie der Jurist sagt, zu erläutern. Ich bezweifle, dass es gelungen ist, oder vielmehr, dass die vorgebliche Ernsthaftigkeit des Künstlers gebührend Anerkennung fand. Bei *Heinemann* konnten die Landschaften Bernhard Buttersacks nicht überzeugen, dass der Kompromiss zwischen dem richtigen Eindruck des Landschaftsbildes und seiner aus dekorativen Absichten veränderten, also unrichtigen Wiedergabe durch eine geschickte Technik glaubwürdig gemacht werden kann. Trotz aller Begabung bleibt diese Gruppe münchener Landschaftsmaler ganz im Äusserlichen haften. Die Gedächtnisausstellung für Emil Lugo (1840—1902), welche die Galerie *Caspari* veranstaltete, sollte diesem begabten Romantiker aus Gründen formaler Art eine Stellung gar in Marées Nähe erkämpfen. Davon kann nicht die Rede sein. Durch Vergleichung mit Grösseren thut man der künstlerischen Persönlichkeit stets Schaden an. Lugo gehört zu Böcklin, dem unerfreulichen Böcklin der bunten Prospekte mit erzählender Staffage, denn auch er kann sich selbst in seinen besten, stimmungsvoll einheitlichen Gemälden nicht zur notwendigen Schwere dramatischer Darstellung erheben. Gehört zu Thoma, dem erfreulichen Thoma der aus dunklem Farbenleben massig aufgeschichteten Berglandschaften, denn auch er vermag es, als wirklicher Maler das geologische Werden der Erdoberfläche künstlerisch zu durchdenken und ohne besonderes Prinzip (dies entscheidet) abzuschildern. Zwischen den genannten Meistern geht Lugo nun weniger Selbständigkeit verloren, als es in dieser Ausstellung leider den Anschein hat. Vielleicht steht er als intimer Landschafter, ein bescheidener Genosse Théodore Rousseaus, auf eigenen Füssen. Um ihn in dieser Beziehung zu werten, hätte der Inhalt des Saales in zwei Hälften geteilt und entsprechend ergänzt werden müssen.

Über die Winterausstellung der *Sezession* sind einige Worte anzumerken. Sie brachte an Stelle der bisher gebräuchlichen Ehrenausstellungen einzelner Künstler eine Zusammenstellung von graphischen Arbeiten der Mitglieder und fand leider damit nicht die verdiente Beachtung. Trotz der Bedeutung, die einzelnen Arbeiten zuzuweisen ist, weil sich hier ein Gegensatz zu der sonst gewöhnten Manier ihrer Darstellung ergab – so erschienen Stuck und Samberger erfreulicher – wäre es ungehörig, hier nicht zu sagen, was schon ähnlich an dieser Stelle ausgesprochen worden ist: die münchener Graphik wird in den verschiedenen Kunsthandlungen (besonders der modernen Galerie) vortrefflich gezeigt, und die Jüngeren kommen gerade hier zuerst zum Worte. Daher sind wir so anspruchsvoll, das Fehlen der besten von ihnen in dieser Sezessionsausstellung zu bemängeln, ohne die

Anregungen und die Durchschnittshöhe des fast ein wenig retrospektiv und akademisch wirkenden Vorhandenen zu verkennen.

Die Januarausstellungen in den verschiedenen Kunsthandlungen sind mehrfach bis in den Februar verlängert worden. In der *modernen Galerie* wurde nochmals eine Übersicht über das Werk von Hodler, besonders frühe Arbeiten gegeben (vergleiche Jahrgang X, Seite 271). Es war lehrreich, im Gegensatz dazu im *Kunsthaus Brakl* eine Reihe von Arbeiten Max Buris, Porträts und Landschaften zu betrachten. Dabei erschien besonders anziehend, festzustellen, wie der Stil der beiden Stammesgenossen der Veranlagung nach gleich ist, um sich bei dem Jüngeren zu einer machmal eigenwilligen und darum weniger überzeugenden Kraftleistung auszubilden. — Gegenwärtig wird in der *modernen Galerie* die zweite Ausstellung des internationalen münchener Künstlerbundes veranstaltet. Zwischen vielem Unmöglichen und absichtlich Verzerrten einige bessere Arbeiten (Kars, Werefken). Eine grosse Figurendarstellung von Genin, dessen Technik sich von der Nachahmung Cézannes zu befreien beginnt. Hier und im *neuen Kunstsalon* Porträts des Schweizers R. Kisling, von welchen wir das Beste abbilden. U.-B.

Die münchener Neue Pinakothek hat ein weiteres Hauptwerk von Eduard Manet erworben, die „Barke", vormals in der Sammlung Pellerin. Das Gemälde ist in dem Mittelsaal der Tschudistiftung aufgehängt. Wir haben es Jahrgang VIII, Seite 390 abgebildet.

MANNHEIM

Als siebzehnte Ausstellung hat der *Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst* eine Vorführung *neuzeitlicher Baukunst* veranstaltet, deren Dauer wegen des allgemeinen Interesses bis Ende April berechnet ist. Was dieser Ausstellung ihren selbständigen Wert und ihre hohe Bedeutung sichert, das ist die straffe Organisation und strenge Systematik, mit der das Arrangement durchgeführt ist. Die ganze Darbietung entwickelt drei Grundgedanken, die für die Erkenntnis der neuen Architektur Leitsätze sein müssen: sie zeigt die Bauaufgaben, die dem heutigen Architekten gestellt sind durch Handel und Industrie, Städte und Staaten; sie berücksichtigt die neuen Baustoffe (Eisen und Eisenbeton), die der Erfüllung dieser Aufgaben dienen, und sie weist dann schliesslich den Besucher eindringlich auf die neuen Stilformen hin, die in der neuen Baukunst zu entstehen im Begriffe sind. Photographien, Entwürfe und Modelle dienen zur Veranschaulichung; jeder Gegenstand wird von einem didaktisch unterweisenden Begleittext erklärt, der auch in einer literarischen Form festgehalten ist in dem zu dieser Ausstellung herausgegebenen Führer, der in dieser Form und Ausdehnung neu ist und selbständigen Wert beanspruchen darf. — Ein Saal mit Leuchtbildern, die schon auf der Leipziger Baufachausstellung angenehm berührten durch die nahe Eindringlichkeit ihrer Wirkung, giebt eine strenge Auslese schöner Eisenkonstruktionen (Hochbauten und Bahnhöfe, Brückenbauten, Betriebsbauten und Kranen). Drei Künstler haben eine besondere Berücksichtigung erfahren: Peter Behrens, in dem noch heute mit seinen Ornamenten versehenen Saal der Mannheimer Jubiläumsausstellung; Hans Pölzig, von dem die bedeutendsten Arbeiten gezeigt werden, und schliesslich Paul Bonatz, dessen monumental-grosszügigen Entwürfe und Modelle zum Stuttgarter Bahnhof hier zum ersten Male gezeigt werden. Die übrige Gruppierung der reichbeschickten Ausstellung ist nach sachlichen Gesichtspunkten erfolgt und bringt die oben ausgesprochenen Grundgedanken zur Geltung. Eine Abteilung eiserner Gerüste (besonders Kranen) zeigt die künstlerische Wirkung und Konstruktionsform des Eisens, die weiterhin an der Hand zahlreicher Bahnsteig- und Maschinenhallen verfolgt werden kann. In ähnlicher Weise wird dann die Verwertung des Eisenbetons gezeigt an Hallen, Behältern, Wassertürmen, Speichern und Silos. Von Bauaufgaben werden in besonderen Abteilungen veranschaulicht: Fabrikgebäude und industrielle Anlagen, das Warenhaus, Bureau- und Geschäftshäuser, schliesslich — als kommunale Aufgabe — Schulen. Es ist nicht möglich hier ins Detail gehende Ausführungen zu machen; die würden zu einer Darstellung „über die deutsche Baukunst der Gegenwart" werden, wie sie in diesen Blättern soeben W. C. Behrendt gegeben hat.

W. F. St.

STOCKHOLM

Seit dem fünfzehnten Februar ist hier eine Ausstellung chinesischer Kunst eröffnet. Diese Ausstellung ist mit grösster Mühe und Sorgfalt von einer Kommission vorbereitet unter Leitung des Kronprinzen, selbst ein eifriger und glücklicher Sammler und Kenner ostasiatischer Kunst. Unter den Ausstellern sind viele schwedische Privatpersonen, das Nationalmuseum und die Reichsbibliothek in Stockholm, das Museum für Völkerkunde und das Kunstgewerbemuseum, Berlin, Herr Friedrich Perzynsci, Berlin, einige englische Sammler und andere. Die Katalogisierung haben Dr. Otto Kümmel und Erich Wallergren geleitet.

Die Ausstellung ist in folgenden Gruppen verteilt: Malerei, Bildhauerei, Bronzen, eine Menge Keramik, Lack, Glas, Textilien usw. Sehr schön sind besonders die Steinbilder, dem Kronprinzen, Herrn Perzynsci, Herrn Klaas Fähraus gehörig, und unter den Bronzen findet man seltene Dinge aus verschiedenen Epochen. Eine Spezial-Abteilung bilden einige Gegenstände (Holz-Skulpturen) von Sven Hedin in Khotan und Lou-lan aufgefunden. Alles ist vorzüglich geordnet in den drei Sälen der Kunstakademie

Diese schönen Sammlungen sind während des ganzen Monats März dem Publikum zugängig. B.

HAMBURG

Im *Kunstverein* zeigte sich neben dem kleinbürgerlich treuherzigen Realismus Fritz Schapers, dessen Landschaften für die periphere Ausstrahlung der impressionistischen Malkultur in Deutschland typisch sind, der junge Nachwuchs der Hamburger Künstlerschaft, die Generation von 1880. Paris wirft alles aus dem Gleise. Die rein formale, dem Leben und der Wirklichkeit abgewandte Bildlösung herrscht. So bleiben die Schwachen, wie Friedrichs und Rosam, in einem wirren, snobistisch angehauchten Stilismus stecken. Franz Nölken findet aus den Einflüssen des jungen Picasso, Munch, Matisse den Weg zurück zur eigenen Welt. Glücklich rhythmisierte Gruppen von Kindern und Akten, fein erfasste Bewegungen, fein gedämpfte Farbenharmonien zeichnen ihn aus. Von Henri Rousseau kommt der lyrisch zarte, geschmackvolle Dekorateur Ahlers-Hestermann. Herbe und entschieden, von kühler Haltung, streng in der grossgefassten Zeichnung steigt Otto Pieper empor.

Bei *Commeter* war die auch anderswo gezeigte Kollektion von Paul Cassirer durch eine gut modulierte „Novemberstimmung im Hafen" von Ulrich Hübner vermehrt.

Der „Bund *Nordwestdeutscher Künstler*" liess von über fünfhundert Einsendungen kaum die Hälfte passieren. Auch so ist das Niveau mässig. Paula Modersohn (†) erscheint als starke Kraft in Akten und Porträts von Bäuerinnen von energisch-derber Grösse, ganz aus eigener Anschauung gewonnen. Graf Kalckreuth betont seine altmeisterliche Art durch einen „liegenden weiblichen Akt" von intimster Durchführung, glänzend gekonnt, und auch farbig von vornehmer Haltung. Landschaften von Otto Modersohn, Wilhelm Laage, Eduard Steinbach ragen aus der Masse des Gleichgültigen hervor. Hakon.

DÜSSELDORF

Richard Burnier. *(Galerie Flechtheim.)* — Da er auch ein Schüler Schirmers und Achenbachs war und schliesslich in Düsseldorf lebte, kann man Richard Burnier in die Reihe Düsseldorfischer Künstler stellen. Im Wesen und in einem Teil des Artistischen seiner Kunst bleibt er allerdings Holländer, zum andern merkt man, dass er gut Freund mit den Malern des stimmungsvollen Barbizon war. Es ist dankenswert, dass in Deutschland einmal so viel Bilder und Zeichnungen von Burnier zusammengebracht wurden, denn in deutschen Museen ist er, im Gegensatz zu den ausländischen, selten zu treffen. Dabei stehen er und sein Freund Mauve in interessanter entwickelungsgeschichtlicher Beziehung zu Liebermann, wobei gesagt werden muss, dass Entwickelung nicht kontagiös ist, sondern in der Luft liegt.

R. KISLING, HERRENBILDNIS
AUSGESTELLT IM NEUEN KUNSTSALON, MÜNCHEN

Neben der Kollektion Burnier hingen Bilder seines Düsseldorfischen Zeitgenossen Hornemann. Seine Sinne und Hände hatten sicher die Begabung zum Maler, aber es fehlte ihm an der inneren Form. Immerhin waren einige der Bilder malerisch sehr interessant. P. M.

In der *Galerie Flechtheim* findet zunächst eine Ausstellung chinesischer Malereien aus dem Besitz von Frau Olga Julia Wegener statt.

BERLIN

Der Februar und der März haben einige interessante Ausstellungen gebracht. Bei *Schulte* konnte man nach langer Zeit wieder eine Kollektion von Bildern Lesser Urys sehen. Da diese Kollektion von Werken aus vielen Arbeitsjahren lehrreiche Vergleichsmöglichkeiten bot, konnte man das Urteil ziemlich endgültig formulieren. Ury erscheint als ein Maler mit Meisterinstinkten, aber ohne zureichende Gestaltungskraft, als ein Impressionist, der aus Unvermögen, die Eindrücke überzeugend zu formen, ins dekorativ Romantische geraten ist und der diese Schwäche für Stärke hält. Die Natur Urys sehnt sich in einer schönen menschlichen Weise zu einer Klassizität in der Art Corots etwa, sie wird von einem nicht gewöhnlichen Ehrgeiz belebt; doch hat das Schicksal sie dann auch verdammt, dass die Frucht stets vor der greifenden Hand zurückweicht, dass

BERNH. PANKOK, DETAIL VOM HAUSE ROSENFELD

die Flut vor dem dürstenden Mund in Nichts zerrinnt. Das ist die Tragik dieses Künstlers. Sie giebt der Gestalt das Problematische, aber auch Verinnerlichte und erklärt zur Genüge die seltsame Stellung, die Ury jahrzehntelang der Öffentlichkeit gegenüber eingenommen hat.

Eine umfangreiche Ausstellung von Bildern Woldemar Röslers bei *Paul Cassirer* enttäuschte im ganzen ein wenig. Es imponierten am meisten die Bilder der früheren Jahre. Die letzten Arbeiten beweisen, dass dieses starke Talent in einer Evolution, in einer Krisis mitten drin ist und dass man am besten thut, es darin nicht zu stören, dass es selbst auch wohl am besten thut sich darin nicht stören zu lassen.

Bei *Fritz Gurlitt* lernte man den jung gestorbenen Monumentalisten Hans Brühlmann kennen. Seine Arbeiten haben ungefähr die Haltung wie die des jungen Karl Hofer, als dieser noch Deutsch-Römer war. Seine Kunst wirkt wie ein starkes Versprechen — das wahrscheinlich niemals eingelöst worden wäre. Wie es scheint, hat die Krankheit, die in dem jungen Körper brütete, dieses mittlere Talent so bestimmt und geistig gemacht — bei Eckmann war es einst ähnlich —, dass es in gewisser Weise über seine Anlage hinausgelangen konnte.

Im *Graphischen Kabinet (Neumann)* fiel es auf, wie schnell und fein Friedrich Feigl sich entwickelt. Nicht eben als Maler, aber als Graphiker. Die Geschicklichkeit dieses Deutsch-Böhmen, (alle Deutsch-Böhmen sind Virtuosen) hat sich schon so vergeistigt, dass wir in ihm eine neue Hoffnung für unsere Graphik glauben begrüssen zu dürfen. In derselben Ausstellung erfreuten farbige Zeichnungen und graphische Arbeiten des talentreichen Gelegenheitskünstlers Grossmann. Diese beiden Künstler seien vor vielen anderen genannt, weil sie mit ihren Gaben schon etwas objektiv Gültiges zu machen wissen, im Gegensatz zu anderen Talenten (Meseck bei *Fritz Gurlitt*, Heckendorf bei *Keller und Reiner* oder gar Berneis bei *Paul Cassirer*), die nur subjektiv zu werten sind. Talent spaziert heute auf allen Gassen; es muss aber noch etwas anderes hinzukommen, um es vor dem ganzen Volk zu legitimieren.

Camille Pissarro hat dieses, was noch hinzukommen muss, im hohen Grade gehabt. Das bewies wieder einmal die schöne Ausstellung seiner Bilder bei *Paul Cassirer*. Ein gar nicht sehr grosses Talent, unter den Impressionisten einer der letzten — und doch unsterblich wie ein holländischer Kleinmeister. Der Saal seiner Bilder wirkte, trotz vieler Ungleichheiten, ganz museumshaft abgeklärt.

Die Munch-Ausstellung bei *Gurlitt* wurde aufs schönste ergänzt durch eine ausgezeichnete Ausstellung Munchscher Graphik bei *Amsler und Ruthardt*. Besonders unter den neueren, im Schieflerschen Katalog noch nicht verzeichneten Blättern, unter den lithographierten Tierzeichnungen, befanden sich kleine Wunderwerke eleganter Zeichenkunst.

Sehr dankenswert war es, dass der Salon *Paul Cassirer* mit dem Oeuve Odilon Rudons bekannt machte. Man begann schon aus der Ferne diesen Outsider der französischen Kunst mit zuviel Romantik zu umkleiden. Man hielt ihn seiner delacroixartigen Graphik nach — die leider in der Ausstellung fehlte — für dämonisch — was er ganz und gar nicht ist. Er ist sogar fast süsslich in seiner olympischen Moreau-Romantik. Seine Malerei hat etwas Dilettantisches. Doch ist sie dabei immer auch gesättigt mit französischer Malkultur und mit französischem Geschmack. Etwas Katholisches und auch etwas Salonhaftes ist darin. Etwas „Sanftes und Sinnendes". Die Phantasie ist szenarisch, sie denkt sich mächtige Himmelslandschaften aus, in denen Apoll und der Pegasus als Staffage erscheinen. Als eine Staffage, die den Gedanken des Bildes trägt. Die Blumenstilleben haben etwas Spiritistisches. Es sei übrigens daran erinnert, dass Jan Veth in diesen Blättern einmal über Odilon Rudons „lithographische Serien" sehr schön geschrieben hat. (Jahrg. II S. 104.)

Über Pascins Kunst, die in der *Neuen Galerie* in einer anregenden Ausstellung gezeigt wurde, soll in einem der nächsten Hefte etwas eingehender gesprochen werden.

K. Sch.

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Die Versteigerung der Kollektion „de la Peau de l'Ours" am 2. März im *Hotel Drouot* war das erste, bedeutende Ereignis der diesjährigen Auktionssaison. Kann sich das Gesamtergebnis mit den Resultaten der grossen Sensationsauktionen nicht messen, so war es mit 105925 Francs für 143 Nummern — doch überraschend hoch. Durch die Versteigerung hat sich der Marktwert vieler junger Maler beträchtlich gehoben. Zum ersten Male sind auf einer Auktion für Bilder von Picasso 11000 und 5000 Francs bezahlt worden, für Bilder von Matisse 2000 Francs, für Pastelle von Odilon Redon 1300 Francs, für Bilder von Marquet 1600 und 1500 Francs. Auch Flandrin, Derain und Marie Laurencin haben gut abgeschnitten. Manguin, Roussel und Vuillard wurden durch ihre Kunsthändler gehalten. Die Stimmung während der Auktion war sehr animiert.

Ölbilder: Nr. 2 Emile Bernard, Bretoninnen 335 Frs. — Nr. 4 Bonnard, Aquarium 720 Frs. — Nr. 7 M. Denis, der Obstgarten 530 Frs. — Nr. 8 Denis, Frau und Kind 1450 Frs. — Nr. 13 Kees van Dongen, der rote Morgenrock 800 Frs. — Nr. 14 Dufresnoy, Rosen und persische Vasen 860 Frs. — Nr. 19 Flandrin, Die weisse Päonie 720 Frs. — Nr. 24 Othon Friesz, Frühlingsmorgen 550 Frs. — Nr. 26 Gauguin, der Violoncellspieler 4000 Frs. — Nr. 29 van Gogh, Blumen 4200 Frs. — Nr. 31 Henri Matisse, weibliche Studie 900 Frs. — Nr. 32 Matisse, das Hospital in Ajaccio 720 Frs. — Nr. 33 Matisse, das Meer bei Corsika 900 Frs. — Nr. 35 Matisse, Blätter am Ufer des Wassers 2000 Frs. — Nr. 36 Matisse, Eier 2400 Frs. — Nr. 37 Matisse, das Atelier unterm Dach 1850 Frs. — Nr. 40 Matisse, Stilleben 5000 Frs. — Nr. 47 Laprade, Junge Sängerin 2100 Frs. — Nr. 52 Manguin, der Spiegel 1350 Frs. — Nr. 56 Marquet, Flammanville 1600 Frs. — Nr. 57 Marquet, Notre Dame 1500 Frs. — Nr. 63 Picasso, die Gaukler 11500 Frs. — Nr. 64 Picasso, Frau und Kinder 1150 Frs. — Nr. 66 Spanische Häuser 550 Frs. — Nr. 67 Picasso, Früchte 1200 Frs. — Nr. 88 Vuillard, Dame in Blau 2400 Frs.

Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen:

Nr. 95 Forain, die Loge der Künstlerin 820 Frs. — Nr. 99—110 Guys 195, 280, 2550, 300, 220, 280, 1040, 140, 335, 320, 365, 205 Frs. — Nr. 122 Picasso, Absinth 400 Frs. — Nr. 123 Picasso, die drei Holländerinnen 5200 Frs. — Nr. 124 Picasso, Frau und Kind 1350 Frs. — Nr. 125 Picasso, Interieur 700 Frs. — Nr. 126 Picasso, Clown zu Pferd 2600 Frs. — Nr. 127 Picasso, die Familie 1100 Frs. — Nr. 128 Picasso, Beschaulichkeit 1900 Frs. — Nr. 132 Odilon Redon, Unter dem Bogen 900 Frs. — Nr. 134 Odilon Redon, Blumen 1300 Frs. — Nr. 135 Odilon Redon Blumen 1300 Frs.

O. G.

CHRONIK

Die seinerzeit aus der Berliner Sezession ausgetretenen Künstler haben sich zu einer neuen Vereinigung zusammengethan, die sich „Freie Sezession" oder ähnlich nennen will. Ihre erste Ausstellung soll in den nächsten Wochen eröffnet werden. Es scheint also, als ob die Berliner Sezession dem Gesetz der Fortpflanzung durch Spaltung unterworfen wäre. Diese neue Gruppe hat sich eine sogenannte republikanische Verfassung gegeben. Mit Liebermann als Ehrenpräsidenten (das heisst also fern vom Schuss) und ohne Paul Cassirer. Es bleibt abzuwarten, ob eine Künstlervereinigung dieser Art „frei" und nicht der Tyrannis eines Präsidenten, wie Liebermann es einst war, unterworfen dauernd bestehen und fruchtbar arbeiten kann.

*

Die Hansastädte Hamburg und Bremen haben für ihre Kunsthallen ausgezeichnete neue Leiter gewonnen. Hamburg hat Lichtwarks Stelle durch Pauli besetzt und in die frei gewordene Stelle Paulis in Bremen ist dessen früherer Assistent Emil Waldmann eingerückt. Beide Direktoren sind ständige Mitarbeiter dieser Zeitschrift; das heisst: sie vertreten in der Kunst im allgemeinen das, was wir vertreten. Darum haben wir vor allem Ursache uns dieser Wahlen zu freuen und einen Sieg der guten Sache darin zu sehen. Beide finden fruchtbare Arbeitsfelder vor. Gustav Pauli steht in Hamburg sogar vor einer ausserordentlichen Aufgabe. Denn Lichtwark hat kaum mehr thun können als breite Grundlagen schaffen und Werte anhäufen. Er hat vieles und vielerlei begonnen, was nun des Ausbaues harrt. Das Neue Museum muss in seinem Sinne vollendet werden, die Sammlung muss gründlich gereinigt und wie zum erstenmal gehängt werden. Dann giebt es Lücken auszufüllen, weiter gute Bilder zu erwerben, die Sammlung nach jeder Richtung zu katalogisieren, und die Kunstpolitik Lichtwarks fortzuführen. Es wird ein Jahrzehnt dauern, bis der neue Leiter einigermassen zur Ruhe kommt. Waldmann hat es insofern leichter, als die Bremer Kunsthalle, wenn sie sich dem Umfang nach auch zu der Hamburger verhält wie Württemberg zu Preussen,

eigentlich besser angelegt ist als die der Nachbarstadt. Er braucht nur fortzusetzen, was Pauli begonnen hat und das Überlebte konsequent herauszudrängen. Es wird zweifellos eine Freude sein der Arbeit dieser beiden Männer in den nächsten Jahren zuzusehen.

✻

Im vierten Heft dieses Jahrgangs haben wir in einer Notiz auf die Zeit- und Geldverschwendung hingewiesen, die bei den Museumsbauten herrscht. Wir haben vor allem auch darauf aufmerksam gemacht, dass die Nationalgalerie „seit mehr als zwei Jahren in ihren wichtigsten Teilen geschlossen“ gewesen ist, wo ein tüchtiger Geschäftsmann die leichten Einbauten und Durchbrüche doch in wenigen Wochen hätte machen lassen. Diese Notiz hat stark gewirkt auf die Museumsverwaltung und auf das Ministerium. Der Kaiser hat eins seiner berühmten Machtworte gesprochen und der Effekt ist, dass die umgebaute Nationalgalerie nun in der Mitte des März eröffnet worden ist. Über Wert und Unwert des endlichen Resultates soll im nächsten Heft gesprochen werden. Heute muss etwas Persönliches erledigt werden. Der Direktor Justi hat nämlich die Gelegenheit benutzt, eine Broschüre über den Umbau in der Nationalgalerie zu schreiben (Berlin, Julius Bard), die er einige Tage vor der Eröffnung der Presse zugesandt hat. In dieser Broschüre nun wendet sich Justi mit einiger Schärfe gegen unsere Notiz, und behauptet, sie sei eine „bedauerliche Irreführung“. Er behauptet, es sei durch die Ausscheidung der Schlachtenbilder und die Gründung der Bildnissammlung „soviel Raum im mittleren Stockwerk frei geworden, dass alle wichtigen Werke dort Platz fanden, die bis dahin im Erdgeschoss ausgestellt gewesen waren“. Er behauptet ferner, der Umbau habe nicht zu lange gedauert, denn er bedürfe dieser langen Zeit, wenn die Arbeiten mit „architektonischem Anstand“ ausgeführt werden sollten. Darauf ist zu erwidern, dass es falsch ist, wenn gesagt wird, es seien stets alle wichtigen Bilder ausgestellt gewesen. Ich habe zu verschiedenen Malen bestimmte Bilder zu Studienzwecken gesucht und nicht gefunden, ich weiss, dass es einem andern Schriftsteller mit andern „wichtigen“ Bildern ebenso ergangen ist und ich bin von bekannten Fremden verschiedentlich gefragt worden, wo dieses oder jenes Bild hingekommen sei. Justi widerspricht sich ja auch sehr auffällig, wenn er in seiner Broschüre stark betont, der Unterstock sei vor allem auch ausgebaut, weil die damit gewonnene Behangfläche wertvoll sei, wenn er immer wieder von Platzmangel und von einem notwendigen neuen Galerieneubau spricht und auf der anderen Seite sagt, trotz der Schliessung des ganzen Unterstockes sei oben genug Raum gewesen für „alle wichtigen Werke“. Noch mehr setzt Justi sich mit

FRIEDRICH FEIGL, LITHOGRAPHIE
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, I. B. NEUMANN

sich selbst in Widerspruch, wenn er die unnatürlich lange Bauzeit verteidigt. Er weiss es, dass er selbst am meisten darüber geklagt hat, dass deswegen Konflikte mit dem Architekten eingetreten sind, dass der Bau oft wochenlang ganz still gelegen hat, dass mit unnötigen Proben Monate verloren sind und dass dem „architektonischen Anstand“ eigentlich nur das letzte Vierteljahr gehört hat. Es kommt hinzu, dass es in der Nationalgalerie nicht genügt, wenn die Bilder irgendwo interimistisch jahrelang herumhängen, sondern dass dem Besucher eine Folge gezeigt werden muss und dass es darum wörtlich wahr ist, dass die Galerie „in ihren wichtigsten Teilen“ (denn das Untergeschoss ist der wichtigste Teil, warum hätte Justi es in der Ausstattung sonst so betont!) jahrelang geschlossen gewesen ist. Wir weisen darum den Vorwurf, unsere Notiz sei eine bedauerliche Irreführung, nicht nur zurück, sondern geben ihn dem Direktor der Nationalgalerie zurück. Irreführend ist seine Broschüre; denn unter dem Schein einer absoluten Objektivität sind darin schroffe Widersprüche enthalten. Man gewinnt den Eindruck, dass diese Broschüre überreden und überzeugen soll, weil die Sache an sich dazu nicht stark genug ist; man hat den Eindruck einer Unsicherheit, die viele Worte macht. Dass diese Unsicherheit gegenüber dem Geleisteten am Platze ist, soll im nächsten Heft gezeigt werden.

Karl Scheffler.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON
EMIL WALDMANN

Erich Hancke: Max Liebermann. Berlin. Bruno Cassirer. 1914.

Max Liebermann ist heute sechsundsechzig Jahre alt, er steht noch mitten im vollsten Schaffen, nicht die leiseste Spur von Ermüdung macht sich bemerkbar, im Gegenteil, voller denn je strömt es in seiner Kunst. Da könnte man fragen, ob ein grosses dickes Buch über ihn, der uns noch so viele schöne Kunstwerke schenken wird, nicht ein wenig verfrüht sei. Seit Liebermanns Erfolg ein bleibender wurde und sein Ruhm sich endgültig festigte, ist sehr viel und auch sehr viel Gutes über ihn geschrieben worden, jedoch noch keine eigentliche Biographie, wie die jetzt vorliegende. Aber das Bedenken wegen der Bedürfnisfrage schwindet sofort, wenn man sich klarmacht, dass es unter den grossen modernen Künstlern keinen giebt, dessen Natur so kompliziert, so im guten Sinne des Wortes kompliziert ist, wie die Liebermanns. Schon bei einfacher organisierten Menschen, beispielsweise bei Leibl, ist der Biograph, der den Meister nicht persönlich gekannt hat, sehr im Nachteil gegen die, die mit ihm befreundet waren. Bei Liebermann dagegen, dessen Entwicklung um so sehr viel reicher und abwechslungsreicher verlief, würde ein rein posthumer Historiker wahrscheinlich sich kaum mehr zurechtfinden, wenn ihm nicht die Zeitgenossen an die Hand gehen würden. So begrüssen wir es mit lebhaftester Freude, dass diese Biographie jetzt kommt und von jemand geschrieben wurde, der dem Künstler und seinem Schaffen seit zwei Jahrzehnten sehr nahe stand. Das Buch hat auf diese Weise einen dokumentarischen Wert allerersten Ranges.

Doch es hat viel mehr als das. Es ist nicht so, wie etwa bei Mayrs vortrefflichem Leiblbuch, dessen fast ausschliesslicher Wert im Dokumentarischen und im Menschlichen liegt. Erich Hancke ist einer unsrer besten Kunstschriftsteller, in dem sich die Metierkenntnis und das künstlerische Empfinden mit den Eigenschaften des Kritikers und Historikers verbinden, und dank diesen so selten in ein und demselben Menschen vereinigten Fähigkeiten hat er uns ein Buch geschrieben, das Biographie und Kunstgeschichte zugleich ist.

Um beim Gegenständlichen anzufangen: die Historie des Menschen und seiner Werke ist objektiv verlässlich, und man lernt im Laufe der Erzählung alle Hauptbilder mit den dazugehörigen Vorarbeiten, Studien, Variationen, sowie fast alle Nebenarbeiten kennen, seine Zeichnungen, seine Radierungen und Lithographien werden summarisch besprochen, und ein chronologisches Verzeichnis der Gemälde erleichtert dann noch einmal den Überblick. Aber das alles ist sozusagen nur das Gerüst. Das Höhere, die künstlerische Entwicklung und die Behandlung der künstlerischen Probleme bleibt doch immer das Wesentliche. Auch wenn die Darstellung gelegentlich einmal in etwas breiter Detailschilderung zu versinken droht, — immer führt uns der Verfasser dann sehr bald zu dem zurück, was uns am meisten interessiert.

Liebermanns Entwicklung ist für den ersten Blick ein wenig verworren, ja vielleicht sogar ein wenig rätselhaft. Der „Einflüsse", das heisst vielmehr der „Ziele" sind so verschiedene, dass sich die Legende bilden konnte, Liebermann habe sich bald hier, bald dort fremde Anregungen geholt und er sei eine vornehmlich eklektische Natur. Wie falsch eine solche Meinung ist, zeigte schon Schefflers schönes Buch mit seinen Analysen. Hancke führt nun mit psychologischem Verständnis seltenster Art die wahre Entwicklung vor und kommt dabei zu ebenso überraschenden wie einleuchtenden, ja beweisenden Feststellungen.

Liebermann ging in seiner Weimarer Zeit von Munkacsy aus — schliesslich ist man in der Jugend immer jemandes Schüler. Dann kommt er 1872 nach Holland, er findet seine eigentliche künstlerische Heimat, eine erstaunliche Frische und Lebendigkeit kommt in seine Kunst, aber nur erst ahnend; die Konsequenzen zieht er noch nicht. Dann geht er nach Paris, 1873 — und Paris sagt ihm weder menschlich noch künstlerisch irgendetwas Bedeutsames. Manet und die Impressionisten bleiben ihm total fremd, er bewundert Fontainebleau, malt gelegentlich noch wie Munkacsy und folgt Millet. Holland, wohin er 1875 geht und wo er viel Frans Hals studiert, giebt ihm abermals neue Frische, hier malt er seine ersten ganz modernen Bilder, zum Beispiel die Bilder aus dem Mädchenwaisenhaus. Zwischenhinein fällt die grosse Komposition des „jungen Christus unter den Schriftgelehrten", die in München solchen Skandal verursachte. In München verfeinert er dann seine Zeichnung im Leiblschen Sinne, und auf dieser neugewonnenen Basis stürzt er sich wieder ganz ins Moderne — seine Altmännerhäuser entstehen, und der grosse Pariser Erfolg ist damit da. Er ist das für Deutschlands Malerei geworden, was Menzel nicht werden konnte. Mit seiner Übersiedelung nach Berlin setzt eine neue Periode ein, das Intime im Israëlschen Sinne beschäftigt ihn jahrelang, die Flachsscheuer, die Netzflickerinnen, die Frau mit Ziegen bilden hier die

Monumente, und damit ist nun auch für Deutschland der Erfolg dauernd gesichert. Wie er dann immer lebendiger wird, wie er sich zum Kolorismus und Pleinair hinwendet, wie er, ganz spät, erst Ende der neunziger Jahre sein Verhältnis zum französischen Impressionismus, zuerst zu Degas, dann zu Manet findet, wie er hierbei seine Malerei in demselben Maasse edler macht in dem sie immer lebendiger wird, und wie er seitdem seine Stellung zur Natur und zum Objekt immer mehr vertieft, dieser Werdegang und dieser ewige Verjüngungsprozess wird dem aufmerksamen Leser des Hanckeschen Buches durchaus klar und verständlich.

Soviel über das Kunsthistorische. Das Künstlerische ist noch müheloser zu lesen, die Analysen der einzelnen Bilder sind wundervoll anschaulich, von einer Kraft und Selbstverständlichkeit, die sie manchmal an Fromentin heranrücken. Zwischendurch fallen höchst wertvolle Bemerkungen, zum Beispiel über den Impressionismus, sehr klar demonstriert an Bildern von Tizian und von Frans Hals, über die Zeichnung, über Corot, über van Gogh, über Porträtmalerei, über Liebermanns Schriften. Kurz, der ganze Mensch und seine Kunst in ihrem eigenen Charakter und im Verhältnis zur Kunst anderer, tritt in vollster greifbarer Klarheit heraus. Worin besteht das eigentliche Wesen dieser Kunst? Hancke definiert es einmal kurz und wie ich glaube sehr treffend. Er sagt, Liebermann gebe nicht nur die Erscheinung, er umgehe sie, um die Empfindung, die er vor der Erscheinung hat, stärker und energischer zum Ausdruck zu bringen. Diese Formel ist, wie übrigens keine Formel, erschöpfend, aber sie enthält das Wesentlichste.

Das Buch ist ansprechend und sehr lebendig geschrieben, in den erzählenden und schildernden Teilen von wohlthuender Einfachheit; manchmal vielleicht etwas zu lebendig, mit zu vielen in Gedankenstriche eingeklammerten Paranthesen. Die deduzierenden Teile von glänzender Klarheit.

Wenn dem Referenten ein Wunsch für die zweite Auflage gestattet ist, so möge es bei aller geziemenden Bescheidenheit der sein: der Verfasser möchte das letzte Kapitel, das Intermezzo „Mit Liebermann in Amsterdam" umändern, das heisst in die Biographie irgendwie mit hinein verarbeiten. So wie es dasteht und wie es schon in „Kunst und Künstler" stand wirkt es ein wenig deplaziert. Menschlich ist es durchaus begreiflich, und man sieht, dies Kapitel hat die Liebe und die Verehrung dem Verfasser diktiert, und niemand wird ihm diese Gefühle verdenken, um so mehr als viele, viele sie mit Recht teilen. Aber dennoch, ich glaube das Kapitel passt nicht in ein Buch. Der Held wird hier behandelt, als sei er ein bereits totes Genie, während doch Liebermann heute auch ohne alle anekdotische Züge so lebendig und so jung ist, dass die Welt nicht zu wissen braucht, wie viel Zigarren er rauchen und wie viel Kunsthandlungen er an einem Nachmittag besuchen kann und dass er 1912 Cézanne nicht recht mochte und als Vierundsechzigjähriger auf eine fahrende Elektrische aufspringt. Das interessiert uns in gedruckter Form erst später, hoffentlich erst endlos viel später. — Die Ausstattung des Buches ist sehr schön, die vielen Abbildungen sind höchst interessant zusammengestellt, vieles nie Gesehene ist darunter, und die Reproduktionen sind ganz ausgezeichnet.

Ernst Steinmann: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo. Band III der römischen Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Leipzig 1913. Klinckhardt und Biermann.

Die Michelangelo-Ikonographie war seit langem eine verzweifelte Sache. Niemand wusste etwas Rechtes davon, niemand mochte so recht heran, weil man das Thema nur im weitesten Umfange behandeln konnte und weil dieser weiteste Umfang wenig lohnend schien — es giebt über ganz Europa zerstreut eine Unmenge von Bildnissen Michelangelos, meistens von künstlerisch sehr geringem Wert. Viele davon galten als authentisch, ja als „einzig authentisch", das heisst nach dem Leben angefertigt, fanden aber mit diesem Anspruch wenig Glauben, und so blieb die Unsicherheit in jedem Einzelfalle bestehen.

Ernst Steinmann, der gelehrte Verfasser der „Sixtinischen Kapelle" und Autor mancher andrer dankenswerter kunsthistorischer Forschungen, hatte, als er dieses Thema zu bearbeiten unternahm, die richtige Erkenntnis: das ganze Material musste erst einmal so vollständig wie möglich in einem Katalog vereinigt und mit Abbildungen publiziert werden; erst dann konnte man an eine kritische Bearbeitung gehen.

Die Resultate dieser Doppelarbeit liegen nun in diesem dritten Bande der römischen Forschungen vor, der mit 127 Abbildungen auf prächtigen Tafeln alles reproduziert, was auf das Thema Bezug hat und in einem höchst sorgfältig gearbeiteten Catalogue raisonné die einzelnen Objekte (Bilder, Zeichnungen, Stiche und Skulpturen) behandelt. Das grösste Verdienst, neben der umsichtigen und sicher höchst mühevollen Materialbeschaffung ist, dass von dem Doppelcharakter der Arbeit keine Spuren mehr sichtbar sind, dass die kritische Betrachtung nicht äusserlich neben dem zur Anschauung gebrachten Material hergeht, sondern es restlos durchdringt.

Die wesentlichsten Thatsachen, die mir einwandfrei fundamentiert scheinen, seien kurz erwähnt.

Unter den zahllosen Bildnissen, die Michelangelos Züge verewigen, haben nur ganz wenige den Anspruch auf Authentizität. Einmal das nur in einer Kopie im Louvre erhaltene Gemälde von Bugiardini, „Michelangelo im Turban", von dessen gleichfalls im Louvre aufbewahrten Originalzeichnung Steinmann (mit Berenson) meint, sie stamme von Michelangelo selber, er habe sie seinem Freunde B. für diesen Bildnisauftrag

geliefert, etwa im Jahre 1525. Von diesem Bildnis im Turban sind sechs weitere Kopien, respektive Afterkopien bekannt. Zweitens das Fresko von der Hand des Jacopo del Conte in S. Giovanni Decollato in Rom, vom Jahre 1535. Wenn auch dieses Bild infolge der stark idealisierten Gestaltung hypothetisch bleiben dürfte, gemeint hat Jacopo del Conte den ihm vertrauten Meister hier sicher, ebenso wie in dem berühmten, nach dem Fresko angefertigten Ölbild in Chaix d'Estanges, das seinerseits das Urbild von etwa zwanzig Kopien wurde und unter anderen auch den Fresken von Vasari (Cancellaria in Rom und Pal. vecchio in Florenz) zu Grunde liegt.

Gewissen Originalwert hat dann der oft kopierte Profilstich von Giulio Bonasone sowie die Zeichnung von Francisco de Hollanda (mit dem hohen Hut).

Von Plastikern hat ausser Leone Leoni mit seiner Medaille nur Daniello da Volterra den grossen Meister porträtiert, in dem bekannten Fresko in St. Trinita ai monti (Zeichnung im Teyler-Museum im Haag) und in jener berühmten Bronzebüste, die heute noch in mehreren Exemplaren existiert und denen allen, trotz ihres verschiedenen Aussehens doch das gleiche, von Daniello mit Hilfe einer Totenmaske geschaffene Wachsmodell zu Grunde liegt. Es ist wahrscheinlich, dass Daniello ungefähr ein Dutzend Güsse selbst hergestellt, aber, infolge seines plötzlichen Todes, keinen von ihnen selbst ziseliert hat. Das einzige unziseliert gebliebene Exemplar befindet sich im Castello Sforzesco zu Mailand. Das Louvre-Exemplar, von dem Piot und Bode das Gleiche behaupteten, ist, wie sich durch die erhaltenen Rechnungen beweisen lässt, von zwei Ziseleuren monatelang überarbeitet worden.

Ausser den eigentlichen Bildnissen und ihren Kopien behandelt Steinmann eingehend die in loserer Beziehung zum ikonographischen Thema stehenden Momente, wie Michelangelos Grabmal und den Gemäldezyklus des Casa Buonarotti, den der Neffe des Meisters in Auftrag gab. In einem Nachwort werden fälschlich als Michelangelo-Bildnisse gedeutete Arbeiten besprochen (z. B. die Rohlfsche Hypothese von Rafaels Porträt Michelangelos in den Stanzen), und die Vorrede enthält eine grössere Studie über „Michelangelo und das Bildnis", in der des Meisters Porträtscheu einmal mit der Entstellung seines Gesichtes, dann weiter mit seiner Idealität erklärt wird – auch Bildnisse geliebter Personen zu machen weigerte er sich, er begnügte sich mit den Idealporträten, die er in seinen Gedichten mit der Phantasie entwarf. – Die Arbeit Steinmanns ist als höchst fruchtbar und erschöpfend anzusehen.

Wilhelm Worringer: Die altdeutsche Buchillustration. München 1912. R. Piper & Co.

Seit Muthers wesentlich historisch und kulturhistorisch orientiertem grundlegenden Werk über die Bücherillustration ist keine selbständige Arbeit über dieses Thema erschienen, die derartigen Wert besitzt, wie dieses neue Buch Worringers. Aus überlegener Kenntnis des gesamten Materials und aller sich daran anknüpfenden Fragen giebt der Verfasser eine kurze Geschichte und eine Geographie der deutschen Buchillustration bis zu ihrem Höhepunkt, bis zu Dürer, Burckmaier und Holbein. Wer in Bibliotheken gearbeitet hat, weiss, was für ein Dickicht diese alten illustrierten Bände bilden. Hat man jetzt Worringer zur Hand oder besser noch im Kopf, so ist es ein Leichtes sich zurechtzufinden, weil er die höchsten Bäume des Waldes bezeichnet und eine Menge nützlicher Wegweiser aufgestellt hat.

Vielleicht ist diese Orientierung aber noch nicht einmal das Wichtigste an dem Buch, vielleicht ist die ästhetische und aus dem ästhetischen Gebiet zwanglos ins historische hinübergleitende Einleitung noch wesentlicher. Wie der Verfasser das künstlerische Problem aller Buchillustration analysiert und klarlegt, wie er, als geschulter Ästhetiker, die beiden Pole „Ausdruckskunst" und „Darstellungskunst" hinstellt, wie er von dem so gewonnenen Standpunkt aus die Geschichte der Buchmalerei kurz charakterisiert in ihren Hauptstadien, und wie er dann, immer unter selbstverständlicher Wahrung seines Gesichtspunktes, hieraus die Anfänge der gedruckten Illustration, die Flugblätter des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts, und die Blockbücher ästhetisch und historisch wertet, um dann auf das eigentliche Thema zu kommen — das ist so interessant wie überzeugend, und ich glaube, dass man hierüber nichts von auch nur annähernd gleichem Wert heute lesen kann.

Zu einer Detailfrage möchte ich bemerken, dass mir Worringers Charakterisierung des jungen Dürer einerseits und die scharfe Herausstellung des Basler Terenzmeisters anderseits durchaus einleuchtend vorkommt. Man wird sich wohl bequemen müssen, den Terenzmeister wieder als einen Anonymus anzusehen, hinter dem sich der junge Dürer nicht verbirgt.

Die vielen Abbildungen des Bandes sind ausgezeichnet. —

Karl Voll: Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Erster Band: Altniederländische und Altdeutsche Meister. München 1913. Süddeutsche Monatshefte. G. m. b. H.

Das Buch hat pädagogischen Charakter und pädagogische Absichten. Es will den Leser dazu anleiten, an einzelnen hervorragenden Werken der Malerei die künstlerischen Hauptprobleme aufzusuchen, sie sich klar zu machen, und von da ausgehend weiter zu arbeiten in der Erkenntnis. Das wollen viele Bücher, und wenn früher die trockenen Kunstgeschichten auf dem Büchermarkt dominierten und die Problembücher die Ausnahmen bildeten, so liegen heute, seit Brunns Götteridealen, R. Vischers Studien und Wölfflins

Renaissance, die Verhältnisse umgekehrt. Manchmal denkt man, es gäbe heute zu viele Kunstschulmeister, selbst an Russlands Grenze giebt es einen. Doch, wenn ein Kenner und feinsinniger Kunstredner wie Voll einmal wieder das Wort ergreift, dann darf selbst der sich sehr weit fortgeschritten Dünkende aufmerksam zuhören, zumal wenn ein Thema auf der Tagesordnung steht, das Voll so gründlich beherrscht wie wenige heute. — Es ist natürlich schwer, über eine Reihe von einzelnen Bilderbetrachtungen etwas Zusammenfassendes zu sagen — man müsste eher ein solches kleines Kapitel für sich besprechen, zum Beispiel jenes wichtige, in dem von der Aktmalerei der von Eyck, Memling und Mabuse die Rede ist. Doch dazu fehlt hier der Raum. Was man sagen darf ist dies, dass jeder, der den Vollschen Auseinandersetzungen mit Gedanken und Augen sorgsam gefolgt ist, sich nun — sofern er überhaupt für Kunst begabt ist — sein Verhältnis zu den oft so verschlossenen alten Meistern selbst schaffen kann. Die Charakterisierung der einzelnen Meister ist jedesmal so gründlich und positiv, dass der Leser in irgendeine Beziehung zu dem betreffenden alten Künstler kommen kann.

Die beigegebenen, praktisch angeordneten Abbildungen sind sehr gut.

Franz Bock: Die Neuordnung der Kasseler Galerie. Marburg 1912. Ebel. Eine museumstechnische und kunstpädagogische Studie.

Der neue Direktor der Kasseler Galerie, Georg Gronau, hat diese Galerie neu geordnet und aus ihr etwas sehr Schönes gemacht. Wer im letzten Jahre in Kassel war, fühlte sich endlich einmal wohl dort. Vlamen und Holländer getrennt, die Italiener gut arrangiert, alle Rembrandts zusammen in einem Raum, ein prachtvoller Jordaens-Saal gebildet, ein überraschend gutes Kabinet mit Niederländern des sechzehnten Jahrhunderts, die primitiven Deutschen und Italiener auf hellem Grund gut zur Geltung gebracht — in der That eine museumstechnisch sehr beträchtliche Leistung, für die man dem Leiter der Sammlung nur danken kann. Natürlich ist auf den ersten Wurf noch nicht alles gleich gut gelungen, hie und da hängt vielleicht ein Bild zu hoch, ein andres zu niedrig, bei den Rembrandts stimmt der Wandton noch nicht genau — aber im grossen und ganzen ist die Kasseler Galerie jetzt ein Museum, in der man gute Bilder gut geniessen kann.

Aber der Marburger Dozent und jetzige Posener Professor Franz Bock schrieb diese Schrift mit ihren vielerlei Einwendungen dennoch. Selbstverständlich nicht, um Gronaus Verdienste zu schmälern, sondern um einen Beitrag zur Lösung des Problems zu liefern. — Was dabei herauskommt, ist recht kümmerlich. Eigentlich nur: „Ein Rembrandtraum muss also intim und auf Dunkel gestimmt sein.“ (Denn für Rembrandt sei, wie der Verfasser in dem ihm eigenen Deutsch so schön sagt, „die beste Aufmachung gerade gut genug.“) Nun, über das Müssen lässt sich streiten. Jedenfalls wäre es aber doch der Sache förderlicher, einen Museumsdirektor, der eben sein Amt angetreten und in der kurzen Zeit viel geleistet hat, ruhig gewähren und weiter probieren zu lassen, als ihm gleich in die Parade zu fahren. Denn das weiss jeder Museumsfachmann, dass theoretisch über Wandbespannung und Auswählen des geeigneten Farbentones für einen Museumssaal gar nichts zu sagen ist, dass es da nur ein Mittel giebt: Probieren. Bock aber wundert sich, dass selbst Tschudi und Gronau nicht das Richtige getroffen haben und macht nun seinerseits die genannten Vorschläge, wahrscheinlich im Sinne der „Beseitigung aller für ein feineres Auge sehr empfindlichen Disharmonien“, von der er an einer andren Stelle mit Hinblick auf die von ihm gemachten Vorschläge redet. Von der Feinfühligkeit der Augen und der Empfindung, die andren abgeht, ist überhaupt ein bisschen viel die Rede in dieser unerfreulichen Broschüre.

Ein weiterer Punkt ist die Rahmenfrage. Sie ist ja eine Kalamität in unsren Museen, auch in Kassel. Aber der Theoretiker Bock geht ein bisschen weit. Wenn er in einer Anmerkung sagt: „Die Leiter der Sammlungen zeitgenössischer Kunst sollten natürlich bemüht sein, Bilder nur in den zugehörigen Originalrahmen zu erwerben“. So denkt wohl mancher, es komme doch wohl mehr auf die Bilder an als auf die Rahmen, und man würde in dubio doch einen Leibl lieber in einem Rokokorahmen kaufen, als gar nicht. Und wenn er ganz ernsthaft meint, Bodes grössestes Verdienst sei, dass er eine schöne Sammlung alter Originalrahmen für das Kaiser Friedrich Museum zusammenbringe, so werden selbst die härtesten Gegner Bodes hier ein „Halt“ rufen. So leicht, wie der Herr Professor es sich denkt, ist es doch wohl nicht, ein grosses Museum zu schaffen.

Die wohlwollenden museumstechnischen Vorschläge Bocks legt man am besten zu den Akten. Seine kunstpädagogischen auch. Er empfiehlt dem Direktor der Galerie, moderne hessische Bilder zu kaufen. „In der Kasseler Landesgalerie aber — man sollte es kaum für möglich halten, aber es ist so — hängt kein Bantzer, kein Ubbelohde, kein Thielmann, kein Wäntig, kein Giebel.“ Wenn sich der gute, wirklich sehr gute Poussin in der Kasseler Galerie keinen Platz verdient hat, dann begreift man schwer, wie die Genannten zu der Ehre kommen. Nur, weil sie die Lebenden sind? Auch das ist relativ.

Henry Caro Delvaille: Titien. Paris. Felix Alcan.

Der Maler Henry Caro Delvaille kennt nicht nur sein Metier, sondern er ist auch sehr gebildet und weiss fesselnd zu erzählen. So hören wir ihm mit

Genuss zu, wenn er uns seine Meinung über Tizian sagt. Auch wer in der Kulturgeschichte der Renaissance bewandert ist, wird nicht ohne Gewinn das erste Kapitel lesen, wo der Verfasser die italienische Kunst als Gesamtheit charakterisiert und der venezianischen Malerei ihre Stelle anweist. Und auch im Laufe der Handlung findet man noch manche andre wichtige kunsthistorische Aufschlüsse und kulturhistorisches Beiwerk, unter andrem eine glänzende Schilderung Aretinos, der erfreulicherweise einmal „sans culture" genannt wird. Sehr wichtig erscheint mir ferner eine Anmerkung über das „Chiaroscum". Als Erfinder des chiarusco galt bisher immer Lionardo. Der Verfasser meint, das sei falsch, erst Tizian habe das wirkliche Helldunkel eingeführt. In Lionardos Schriften stehe nie chiaro oscuro, sondern immer nur chiaro *e* oscuro (vergleiche Léandre Vaillat, „L'Art et Les Artistes", Juliheft 1912), und dass hiesse nichts weiter als „Valeurs". Diese Erklärung ist mindestens sehr einleuchtend.

Wo der Maler vom Metier redet, wird man ihm am liebsten zuhören — alle die vielen Stellen dieser Art bedeuten einen Gewinn unsrer Erkenntnis, ob es sich nun um Tizians Arbeitsweise — oder um Erhaltungszustand eines bestimmten Werkes handelt.

Zum Schluss dieser Anzeige sei mir gestattet, einige Bemerkungen kunsthistorischer Art anzubringen.

Dass Dürer in Italien Lionardo persönlich besucht hat, weiss man sonst nicht. — Das Pariser Bild der „Jungen Frau bei der Toilette" stellt nicht Alfonso d'Este und Laura Dianti dar. Diese Meinung hat man aufgeben müssen, weil man beglaubigte Bildnisse der beiden Personen kennt (Laura Dianti bei F. Cook in Richmond).

Sowohl das Wiener Bildnis des Dogen Andrea Gritti als auch das Berliner eines unbekannten jungen Mannes, die der Verfasser etwa 1523 ansetzt, dürften doch wohl beide erst gegen 1540 entstanden sein.

Aber trotz dieser kleinen Meinungsverschiedenheiten: Caro Delvailles „Titien" ist eine schöne Bereicherung der kunstwissenschaftlichen Literatur.

Henry Lapauze: J. A. D. Ingres. (Paris 1913. Floury.). Die lang vermisste und ersehnte Ingres-Biographie liegt jetzt in diesem stattlichen reich illustrierten Bande vor. Ihr Verfasser ist der durch sein ganzes kunsthistorische Vorleben für diese Aufgabe prädestinierte Direktor des Petit-Palais (Musée de la Ville de Paris), Henry Lapauze, der unter anderm die prachtvolle David-Ausstellung, 1913, zusammengebracht hat, und von dem die Ingres-Literatur die grosse Publikation über die Zeichnungen in Montauban besitzt (sehr teuer) sowie die Mappe von Ingres-Bleistiftbildnissen, deren Reproduktionen, Originalphotographien, in manchen Exemplaren leider heute schon zu verbleichen anfangen. — Wie zu erwarten stand, ist diese Biographie mustergültig ausgefallen. Lapauze erfüllt alle Ansprüche, die man an einen Biographen stellen kann: umfassende Materialkenntnis, weitgehendste Belesenheit in allen Dokumenten, das heist also nicht nur in Briefen und Akten, sondern auch in Ausstellungskatalogen, Besprechungen und Kritiken, sowie klare und einleuchtende Darstellung; und nicht zuletzt historische und kunsthistorische Kritik. Man kann also sagen, dass heute das Abschliessende über die Geschichte von Ingres und die Geschichte seiner Kunst gesagt ist, und zusammen mit Boyer d' Agans Vorwort zu den bis damals unbenutzten Briefen (1909) und mit dem grossen Briefkorpus, das Lapauze für einen hoffentlich nicht allzufernen Termin ankündigt, hat man dann alles, was man über Ingres braucht, zumal der Katalog der Gemälde im Erscheinen begriffen ist. Das ist ein nicht zu unterschätzendes Glück, wenn man bedenkt, dass bis vor kurzem die Ingres-Kenntnis im wesentlichen auf Amoury-Duvals Erinnerungen und auf Wyzewas Bilderbuch und seinem mehr als summarischen Vorwort beruhte. Und das Ingres-Problem wird wieder akut, und zwar nicht nur wegen der Hinweise, die Degas mit seiner Verehrung für den Meister gegeben hat.

Jetzt, wo die Biographie und die Entstehungsgeschichte aller Werke klar ist, wird die künstlerische Betrachtung an Ingres, die grosse Sphinx der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, neu herantreten können. Wir werden versuchen müssen, klarzustellen, worin die schöpferische That des Mannes bestand, dem Davids Antike zu römisch-realistisch vorkam, der kurz vor seinem Tode Holbein kopierte, pour apprendre (er war über 80 Jahre alt) und der von sich glaubte, man werde ihn später in einem Namen mit Raffael nennen.

Dass man diesen Fragen jetzt endlich näher treten kann, ist das bleibende Verdienst dieser wirklich erschöpfenden, mustergültigen Biographie, die Lapauze uns geschenkt hat.

Richard Delbrück: Antike Porträts. (Bonn. Marcus und Weber.)

Abbildungsmaterial zur Geschichte des antiken Porträts liegt in genügender Anzahl und Vortrefflichkeit vor. Da ist zunächst die monumentale Tafelpublikation von Arndt (bei Bruckmann), dann, in einem nicht zu grossen Format, das handliche Bilderbuch von Heckler (Stuttgart, Julius Hofmann). Aber der unzünftige Laie wusste dennoch nicht so recht, was es mit dem antiken Porträt nun eigentlich auf sich habe — das Material war noch nicht genügend durchgearbeitet und man fand sich nicht zurecht.

Das Wesentliche, das wir so vermissten, ist nun da, es steht in Delbrücks Einleitung zu der vorliegenden Publikation. Eigentlich ist es ein Schulbuch, zunächst bestimmt für den Gebrauch in Vorlesungen und Seminarien, und es führt auch den gymnasialmässigen Serientitel „Tabulae in usum scholarum". Aber da man hier, und nur hier, etwas Prinzipielles und Zusammenfassendes findet, sei dieses Schulbuch allen Interessenten dringend

empfohlen. Wer auch die äusserst gelehrten Anmerkungen zu den Tafeln nicht lesen kann, mag aus ihnen immerhin die Beruhigung gewinnen, dass es sich auf wissenschaftlich durchaus solidem Boden befindet. Ausserdem bürgt für diese Forderung ja der Name des Verfassers, der in verschiedenen in den „Römischen Mitteilungen“ publizierten Aufsätzen Spezialuntersuchungen zur Porträtfrage gegeben hat.

Man kann aus der nur fünf Seiten langen allgemeinen Einleitung ungeheuer viel lernen, kunsthistorisch sowohl wie ästhetisch. Der geschichtliche Hergang bei der Entstehung des Porträts ist wohl noch nie so gründlich und zugleich so knapp, so leicht fassbar dargestellt worden. Wie anfangs ein nationaler Typus, durch Auslese im Bewusstsein entstanden, in der bildenden Kunst eines jeden Volkes herrscht, wie dieser Typus lehrbar und zugleich wandelbar und den allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklungen unterworfen ist, wie langsam, relativ spät die anatomische Ähnlichkeit sich ins Bildnis einschleicht, wie die psychische Ähnlichkeit hinzukommt und wodurch, wie der Naturalismus der äusseren Form und des Ausdrucks beginnt; und wie doch immer Typik und Naturalismus nebeneinander bestehen; und wie bei diesen Fragen relativ äusserliche Dinge mitspielen, das Standesporträt zum Beispiel und die Idealisierung eines Standes; und wie das Subjekt des Künstlers zu diesen Dingen steht — diese wichtigsten Fragen sind mit einer ganz erstaunlichen Klarheit handgreiflich gemacht.

In der spezielleren Einleitung steht dann das so lange vermisste Kunstgeschichtliche zum ägyptischen und zum griechisch-römischen Bildnis — endlich ein sicherer Führer nach künstlerischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten. Wir brauchen nun nicht mehr im Vatikan, auf dem Kapitol und im Thermenmuseum hilflos umher zuirren sondern können uns zurecht finden.

Und das alles steht in einem Schulbuch mit lateinischem Obertitel. Da wird ein Wunsch laut. Denn unsre Zeit hat doch das Bedürfnis nach der guten antiken Kunst und die antike Kunst ist doch nicht nur für die Gelehrten da und für solche die es werden wollen. Wäre es nicht möglich, dass der Verfasser uns einmal die Geschichte des antiken Porträts schriebe, eine Geschichte, in der alle Epochen zu ihrem Rechte kämen, das Ägypten des alten Reichs so gut wie die römische Republik, die Blüte der Kaiserzeit so gut wie jene späte Periode, die Delbrück einmal an andrer Stelle so treffend die Periode des „psychischen Impressionismus“ genannt hat? Auch für die künstlerische Produktion unsrer Zeit, wäre etwas davon zu erhoffen, denn, trotz aller gegenteiligen Versicherungen, das moderne Porträt liegt doch im Argen; die sogenannt nebensächlichen Dinge, wie das Soziale und Standesmässige löst ja heute oft ein guter Photgraph besser als ein Künstler. Warum kann uns die aus der richtig betrachteten Antike gewonnene Einsicht da nicht weiter helfen? Die Andeutungen, die Delbrück seinem Schulbuch voraufgeschickt hat, machen begierig auf eine zusammenfassende Darstellung.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Leonardo da Vinci. The florentine Years of Leonardo and Verrocchio by Jens Thiis. Mit 277 Illustrationen. Herbert Jenkins Limited Publishers, London.

Emmanuel Fougerat, Holbein. Librairie Félise Olcan, Paris 1914.

Rosa Bonheur, ein Lebensbild von Th. Stanton. Übersetzt von E. von Kraatz. Halle a. S. 1914, Verlag von Edgar Thamm.

Albrecht Dürer, Kupferstiche, in getreuen Nachbildungen mit einer Einleitung. Herausgegeben von Jaro Springer. München, Holbein-Verlag, 1914.

Alessandro Magnasco, 1914. Im Verlag bei Paul Cassirer, Berlin.

Heinrich Natter, Leben und Schaffen eines Künstlers von seiner Witwe. 1914. Prometheus, Verlagsgesellschaft m. b. H. Berlin.

Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte: 2. Heft, Arnold Hildebrand: Sächsische Renaissanceportale. Halle a. S. 1914. Gebauer-Schwetschke Verlag m. b. H.

Hans W. Singer: Das graphische Werk des Maler-Radierers Paul Herrmann. 1914. Kunstverlag Oscar Rauthe, Berlin, Friedenau.

Eduard Fuchs und Alfred Kind: Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit. Zwei Bände. Mit vielen Abbildungen. Verlag Albert Langen, München.

ZWÖLFTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

EDVARD MUNCH, DIE MUSIK

STIERKAMPF

EIN ESSAY UND SECHS ORIGINALRADIERUNGEN

VON

WILLI GEIGER

Madrid, Mai 1912.

„Mein Herr! Vergessen Sie, bitte, Ihr liebes Deutschland und besinnen Sie sich darauf, dass Sie jetzt in Spanien sind. Freuen Sie sich einmal herzlich Ihrer uneingeschränkten Freiheit, eines Verkehrs mit sympathischen, geweckten, allem Bureaukratischen und Drillhaften abholden Menschen. Freuen Sie sich über die Sonne und die Farbenbacchanale, über das auffallende Eigenbewusstsein jedes Menschen hier, über die gute Art, nein, über die auserlesene Aufmerksamkeit der Spanier Ihnen als Ausländer gegenüber. Kurz, freuen Sie sich über alles, was Sie zu Hause nicht so selbstverständlich oder überhaupt nicht vorfinden und die Sache wird Ihnen dann weniger barbarisch erscheinen. Was heisst barbarisch? Denken Sie über die Pferderennen bei uns zu Hause nach — Quälerei da und dort, wenn Sie wollen. Auf das Erlebnis kommt es an, auf das Erlebnis des Auges kommt es mir an, und wenn Sie mir im Stierkampf immer wieder das Kapitel über die Pferde bringen, so muss ich glauben, dass Sie das mehr interessiert als tausend schönere Vorgänge. Prüfen Sie alle diese Sentiments genau und Sie werden vor der Erkenntnis stehen, dass Sie hier richten, wo Sie zu Hause Toleranz üben — aus Gewohnheit. Glauben Sie, dass der bierverschlingende Süddeutsche einem Spanier weniger unkultiviert vorkommt als Ihnen ein Freund der corrida de toros? Sicher ist, dass der im Trinken mässige Spanier dem Münchener den Mut zum Trinken nicht abstreitet, und es ist billig, dass Sie ihn beim Torero anerkennen. Rühren wir lieber nicht an Gewohnheiten. Sie sind begründet durch die geographische Lage, die den Volkscharakter bildet und durch die geschichtliche Entwicklung eines Volkes. So erstanden zu Hause, bei uns phantastische Bierfabriken, um Millionen durstiger Magen Glück und Frieden zu bringen. Hier, bei einem Volke, das jahrhundertelang den

Krieg als eine selbstverständliche körperliche Bewegung betrachtete, bildete sich aus dem Bedürfnis nach Bewegung, nach Reibungsflächen, aus einer Vorliebe für Gefahr, diese seltsame Manifestation — Torero und Arena heraus. Hier eine im Grunde erfreuliche Ergänzung des freien, individuellen Lebens, eine glühende Bejahung desselben, dort bei uns, dauernd umgeben von Maass, Ordnung und Vorschriften blieb uns die Flucht zum Alkohol. Geht Ihnen denn nicht das Herz auf über all das Neuartige, Schöne, Herzzusammenschnürende, Schreckhafte, über die Maassen Farbige? Öffnen Sie doch Auge, Ohr und Herz; gehen Sie einmal nicht ins Detail und nehmen Sie das Ganze; auch die Gesichter um Sie herum, die kühnen Augen, die blitzenden Zähne, die prachtvollen Schädel! Verstehen Sie alles aus dem Ganzen heraus in der Wechselwirkung zwischen Volk und dem Vorgang in der Arena; nehmen Sie beispielsweise an, dass das Schauspiel vor sich geht, damit die Damen Gelegenheit haben ihren Prunk zu zeigen oder denken Sie sich, dass der Impresario den Einfall hatte, das Fest für die liebe Sonne zu geben, damit sie ihre ganze Macht entfalten und alles mit Flimmer und Glanz überspannen kann. Freuen Sie sich auch darüber, dass der Polizeipräfekt hier zu Lande das Ganze nicht nur nicht verbietet, sondern zu besonders glanzvoller Entfaltung noch beiträgt. So wurde die corridade toros zum Nationalfest der Spanier, zu einem Ereignis, das in gleicher Weise elementar wirkt wie Liebe oder Hass, wie eine Feuersbrunst oder wie ein Gewitter. Erst den Rittern vorbehalten, dann vielfach von Mauren geübt ging sie in mannigfachen Wandlungen zur heutigen populären Form über. Und in diesem Sinne auf Wiedersehen am Donnerstag Nachmittag vor der plaza de toros."

Der Stierzirkus — ein kolossaler Rundbau aus Backstein. — Er verschwindet beinahe in dem Staubmeer, das die Auffahrt hunderter von Karossen entwickelt. Eine ungeheuere Menge staut sich an den Eingängen. Alle Krüppel Madrids sind aus ihren Höhlen herausgekommen und erwarten die Ankunft der Matadore. Alles fiebert. Man staunt über die Wichtigkeit, die man dem Ereignis zumisst. Alle dünken sich als Kenner, sind orientiert aus welcher Züchterei die Stiere sind und wissen Bescheid über die augenblickliche Verfassung der auftretenden Toreros. Arm und reich erscheinen auf der Bildfläche. Auch der Adel, denn er kann nicht fehlen, wo der König stark interessiert ist. Das Innere des Zirkus wirkt anfangs wie eine Kulisse. Der Raum ist enorm und man überschaut nur schwer die anwesenden zwanzigtausend Menschen, die mit dem Bau verwachsen scheinen und die bei der summenden, betäubenden Monotonie des Lärmes schemenhaft wirken. Es ergeht einem wie am Meere, wenn man eine Welle verfolgt, die aber immer wieder von einer andern überholt wird. So wird man zunächst von Farbe und Bewegung gepackt. Dann beruhigen sich Augen und Sinne und man stösst auf fremdartige, leidenschaftliche Menschen. Sie muten wilder an, gereizter als jene, die uns kurz vorher in den Strassen der Stadt begegneten. Aber es sind dieselben. Hier die Damen in den Balkons: die weiss geschminkten Köpfe mit rosa Bäckchen blicken lüstern aus ihren Mantillen hervor. Sie heben sich von leuchtenden Blumen ihrer spanischen Schals ab; das Ganze ist wie ein kreischendes Papageienheer. Goja wird lebendig; dort sind Mädchen aus dem Volk mit praller, brauner Haut und funkelnden Zähnen. Alle haben einen duftenden Garten mit exotischen Blumen in die Arena getragen; die Luft ist wie geheizt, scharfe Parfüms hängen schwer und zudringlich in der Luft und man meint, die hundertfältigen Gerüche müssten greifbare Form annehmen, so schwadenhaft und gesättigt stellen sie sich vor. Es muss kurz vor Beginn des Schauspiels sein, denn der Lärm ist orkanartig geworden. Irgend eine Ursache lenkt die Masse nach dieser oder jener Richtung, und dieses allgemeine Staunen, Lachen oder Missbilligen ist sehr seltsam. Man wird sich einer merkwürdigen Gemeinschaftlichkeit der Empfindungen bewusst, fühlt sich ausserhalb sich selbst und eins mit allen. Man ist hingerissen von einer allgemeinen Leitidee. Man ist voll nervöser Erwartung, voll uneingestandener Bangigkeit. Wenige Sekunden vor drei Uhr — die Menge hat nur noch Sinn für jene kleine dunkle Thür hinter der Barrière, aus der jeden Moment der Stier hervorbricht. — Orangenverkäufer dirigieren schnell

noch ihre goldenen Bälle in die Reihen und behend wie Affen fangen sie ihre Münzen auf. Auf ein Trompetensignal ist der Zirkus wie ein stiller Wald geworden: ein dunkler Fleck schnellt aus einem Loch heraus und bewegt sich sprunghaft weiter. Leuchtende gelbe, blaue, rote, gold- und silbernschimmernde Punkte folgen ihm nach, bilden bald eine Reihe, bald einen wirren Knäuel, stieben strahlenförmig auseinander und konzentrieren sich wieder. Über allen Bewegungen gewahrt man grosse, flatternde Tücher, die Mäntel der Capeadores; sie bleiben gewissermassen die Dominante in dieser Sturmflut von Bewegungen. Da löst sich einer vom Haufen und nähert sich dem Stier. Er reizt ihn, indem er seinen farbigen Mantel entfaltet und in wallende Bewegung bringt. Das Tuch bläht sich auf, nimmt förmlich Leben an, zerknüllt sich wie ein Gesicht in tausend Falten und schwillt wieder an in einem frechen Rot. Der Stier nimmt das persönlich und greift an, aber der Capeador zieht seinen Mantel rasch zurück, und der Stier bleibt verblüfft stehen. Einige Sekunden bewegt sich niemand in der Arena. Dann mutet alles unwirklich an, denn nur langsam begreift man das Ausserordentliche, an das man nicht glauben will. Aber schon tänzelt der Toro wieder weiter; überall grinsen ihm höhnisch die schreienden Tücher entgegen, immer wieder zwingen ihn die Capeadores, Stellung zu ihnen zu nehmen. Man merkt bald, dass Gesetzmässigkeit in allen Bewegungen ist. Ausruhend überschaut man dann und wann die Arena. Eine grelle, gelbe Scheibe, in deren linkes Stück der Schatten der Tribünen ultramarinfeurig hineinblitzt. Da und dort auf dem gelben Kreis tanzen die Toreros wie Marionetten ein Ballett um den Toro herum. Und im Raume summt es wie in einem Bienenstock. Eine junge Frau, ganz in ein weisses Spitzentuch gehüllt, folgt aufgelöst den Bewegungen des Matadores. Es ist der dritte Stier mit Gallito. Dieser vergisst sich ganz, ist fliessendes Feuer, verheerender Sturm. Er hat Freude an der Gefahr, erhöht, multipliziert sie. Nun lässt er sich die Beine an die Vorderfüsse eines Stuhles fesseln und wird sitzend den Stier erwarten, den er mit einer Flut von Schmähungen überhäuft.

Die junge Dame öffnet den Mund, als der Stier auf das scharlachrote Tuch, hinter dem der mörderische Degen versteckt ist, losrennt und sich senkrecht in den Stahl stürzt. Die Arena ist ein stürmischer Ozean geworden. Die junge Frau kaut an den Nägeln, mein Nachbar ruft ihr eine gewagte Liebenswürdigkeit zu. Gallito ist sehr kühn, und in guten Tagen kann er seinen leuchtenden Kollegen Bomba verdunkeln. Seine unverhüllte Lust am Morden hat etwas Monumentales und seine beispiellose Brutalität vermag wohl Bombas Grazie in die Ecke zu drücken. Haben Sie gesehen, wie Bomba bleich an der Barriere stand und scheinbar uninteressiert der Entwicklung zusah? Er litt, denn seine Kinnbacken gingen nervös auf und ab.

Eine ausserordentliche Drehung, ein kühner Widerstand, irgend etwas Unvorhergesehenes, und aus den Tribünen rauscht eine spontane Kundgebung. Jetzt hat sie noch den Charakter der Sachlichkeit, aber sie wird lärmender und sinnloser gegen das Ende zu und wird wie der Aufschrei einer hysterischen Frau, wenn der Tod in die Arena platzt. Wir sind beim vierten Stier. Langsam begreift er die unangebrachten Scherze, die man sich mit ihm erlaubt. — Er löst sich los von der Umgebung und durchquert in schnellem Laufe die Arena. Der blaue Schatten drüben lockt ihn wie eine Oase an. Die Menge verfolgt neugierig die Verschiebung des Kampfplatzes, und der Rhythmus in dieser Massenbewegung ist ähnlich wie das Wogen eines Getreidefeldes im Winde. Spannung ist auf allen Gesichtern. Eine Dame in Schwarz: das Gesicht mit indiskreten Falten durchzogen, spricht von Exzessen, die weit zurückliegen. Erinnerungen bewegen die Muskeln unter der Schminke; der müde Mund verzieht sich zu einem resignierten Lächeln und zwei knöcherne Hände klatschen dem Stiere zu, der soeben heftig angriff. Die Dame leidet sehr unter der Hitze, und die Schweisstropfen, die gegen die Schminke ankämpfen, laufen in Bächen über die Wangen. Ein pfiffiger, andalusischer Bauer konstatiert die rechte Gangart des Tieres und entdeckt ausserdem, dass dessen rechtes Horn länger als das linke ist. Er bemerkt auch, dass das Tier auf dem rechten Auge kurzsichtig ist. Aha! Auch ist er träge und man wird ihm mit Brandbanderillos einheizen müssen. Wenn die teuflischen Hölzer mit den Widerhaken aufstossen und die Petarden zischend aus dem blutigen Rücken sausen, wird Leben in den Toro fahren. Eben brüllt er, krümmt er sich, steigt in die Höh, tanzt wie ein Kreisel und rennt wie besessen durch die Arena. Aber da erwartet ihn schon wieder ein Grünschillernder und winkt mit den zwei unscheinbaren Stäben. In richtiger Entfernung schnellt sich der Grüne in die Höhe, fliegt dem Stier an die Seite und die Harpunen sitzen fest. Die Menge lobt die Tüchtigkeit des Banderilleros, der die Stäbe an die richtige Stelle brachte. Während der Stier noch raucht und faucht und knatternd zu explodieren scheint, steht schon der dritte Banderillero auf der Lauer. Aber der Stier ist gewitzigt. Er stellt sich dumm und prellt den Dümmeren, der die Vorsicht ausser acht lässt. Er prellt ihn so exemplarisch, dass der Arzt ihn nimmer retten wird. Das ist der Tod. Der Himmel, der eben bewölkt ist, gibt dem Vorgang das Peinliche des Kerzeneffektes bei der Aufbahrung einer Leiche. Die Arena sieht aus wie ein vor Schreck weitaufklaffendes Riesenmaul. Man spürt einen bittern Geschmack im Mund und ist geneigt, die Arena nie wieder zu betreten. Aber schon ist das Bild wieder voll Leben. Der Torero ist tot, es lebe der Torero! Der Matador ist aufgetreten; man hört lebhaft den Mangel an Mut des Espada erörtern, der nun zum dritten Male vergeblich den Stier zu töten versucht. Der Held macht den Eindruck eines geohrfeigten Jungen, er steht bleich und hilflos vor dem schon wankenden Stiere, der ihm Kraft und Mut voraus hat. Die Menge tobt wie in einem Irrenhause und gräulicher Schimpf lädt sich auf den Stümper. Nichts Jämmerlicheres als der Degen in einer unsicheren Hand!

Der fünfte Stier tänzelt mit grotesken Kapriolen aus seinem Verschlage heraus, schnuppert in die Luft und stoppt. Er ist unansehnlich und der erste Zusammenprall mit den Capeadores zeigt, dass er nicht angreifen wird. Das ist schlimm. Heraus mit allem, was Spektakel macht! Auf, ihr Mäuler! Hinab in die Arena mit den Sitzpolstern! Glaubt denn ihr Lumpenkerle, dass wir geneigt sind, dem

Kampf zwischen Matadoren und einer Kuh zuzuschauen? Erschlagt den Impresario! Und alle Teufel der Hölle haben nun Platz von den Tribünen ergriffen. Man will den Stier um keinen Preis, man will Stiere von Miura, Miura, Miura! Indessen laufen die Capeadores ratlos dem flüchtigen Stiere nach. Eigenartiges Bild; man denkt an eine Landstrasse, auf der im Sturme die Blätter dahintreiben, ziellos, ein Blatt hinter dem anderen, und in den Ästen der Bäume heult und pfeift der Wind. Immer wieder nähert man sich dem Stiere, aber das Vieh geht nicht los. Es nimmt höhnisch die Ovationen der wallenden Mäntel in Ruhe entgegen — würdevoll, sachlich, jeder Zoll ein Rindvieh. Mehrere halbwüchsige Burschen, die über die Barriere springen und mit ausgezogenen Joppen dem Stier entgegenlaufen, werden beklatscht. Als ihre Verwegenheit frivol wird, mischt sich ein feindliches Element pfeifend und schreiend ein. Aber schon überspringen von allen Seiten, Leute jeden Alters die Brüstung; da dringen unvermutet berittene Schutzleute in die Arena ein und säubern den Platz. Achtung Schutzleute, der Stier! Galoppierend verlassen sie wieder die Arena. Ein Tor öffnet sich und — friedliche Kühe treten ein, liebliches Schellengeläute dringt ans Ohr, der Stier stutzt, wedelt mit dem Schweif und schliesst sich den Kühen an, die sich dem Stalle zuwenden. Ein Trompetensignal dringt durch die Arena und zeigt den letzten Gang an. Die Augen von zwanzigtausend Menschen sind gierig auf das bekannte Tor gerichtet. Wie ein Pfeil schiesst der Stier heraus; einer von Miura! Das ist kein Scherz mehr. Und der wundervolle Reigen mit den Capeadores beginnt von neuem. Mitten in diese hirnlähmende Spannung hinein flattert von der Galerie herunter ein Bündel farbiger Annoncen und beschreibt hin- und herschwankend zierliche Bogen. Und zwischen hindurch sieht man Stier und Toreros aneinander vorbeiblitzen; wie farbige Bälle, elastisch federnd; sie beschreiben Halbkreise, stehen plötzlich im Laufen still und biegen sich gewandt zur Seite. Oben in den Balkons, kokett und doch voll Hoheit hinter ihren Fächern die Damen. Sie wissen, dass all der Mut dort unten ihnen gilt, dass dieses Fest von schönen, überraschenden Bewegungen, diese Schaustellung gestählter, geschmeidiger Körper, diese phänomenale Beherrschung von Muskeln und gefährlichen Situationen ein Tribut an ihre Schönheit ist. Ein blauer Torero zieht mit seinem Mantel einen Halbkreis, zweimal, dreimal hintereinander über den Stier. Dieser fühlt, dass er geneckt wird und stösst, ohne

Widerstand zu finden, auf den Mantel los. Man kann eine nervöse Gereiztheit an dem Tiere bemerken, man sieht, wie es auf die leiseste Bewegung reagiert. Den Pferden setzt es böse zu, und eine Bewegung geht durch die Menge, als ein Picador bewusstlos hinausgetragen wird. Drei Gäule liegen verendet am Boden, und der Stier, blutige Trophäen am Horn, beschäftigt sich noch einmal mit einem Pferdekadaver.

Die Banderilleros bringen den Stier wieder zur Besinnung, geben ihre Widerhaken ab und versetzen den Stier in Raserei. Dieser Zustand geht auf das Publikum über, das nicht mehr ruhig sitzen kann. Eine unerträgliche Hochspannung liegt in dem Zirkus, als der letzte Matador auftritt. Sehen Sie, bitte, genau hin: jener in Gold und Karmin, mit der scharlachroten Muleta, der eben vor der Hofloge salutiert, ist Bomba. Er entstammt einer uralten Stierfechterfamilie und heisst eigentlich Ricardo Torres; noch zwei andere Brüder üben denselben Beruf. Einst nannte er sich Bombita Chico, aber als seine Triumphe anhielten, taufte ihn das Volk „Bomba". Ich kannte ihn schon als Bombita Chico, und er war seiner Zeit (1907) in aller Munde, als ihm das Fatalste passierte, was einem stolzen Matador treffen kann. Er wurde nicht unerheblich verletzt, als er auf seinem Landgut, mit einer Kuh spielend, eine Cogida erlebte. Heute kennt und liebt ihn ganz Spanien. Mutig und liebenswürdig wie ein Sennorito, ist er auch der graziöste aller Espadas; er ist schön, reich und hat Glück. Er macht Faenas, die sonst niemand wagt, und jede Bewegung an ihm ist vornehm. Er verkörpert die moderne Schule, den Gegensatz zu Vincente Pastor und Gallito. Er weicht von der Schule ab, indem er die althergebrachten Regeln mit Grazie anwendet. So gibt er dem Kampfspiel eine pikante Würze und unfreiwillige Sensationen. Während er den Stier provoziert, scheint er zu spielen, und wenn er sich anschickt, den Toro zu töten, kokettiert er mit dem Tod. Seine rechte Hand führt den Degen mit souveräner Sicherheit. Der fanfarenhafte Anprall zwischen ihm und dem Stier beim letzten Gang entbehrt nicht einer gewissen Anmut. Das Publikum stellt sich zu ihm, wie zu einer Geliebten — es ist voll Sorge für ihn. Er wirkt wie ein glänzender Seiltänzer. Wenn er gelassen, noch bleich vor Erregung, die Ovationen in Empfang nimmt, ist er voll Charme und Grösse. Er erzählte mir, dass er jedesmal vor dem Todesstoss mit einem eigentümlichen Mitleid zu kämpfen habe, und dass ihn diese Unsicherheit wiederholt in Gefahr brachte. Es liegt in Wahrheit etwas Katastrophales in der Luft, wenn der rechte Arm langsam den Säbel hochzieht, wenn das Auge jenen Fleck zwischen den beiden Schulterblättern am Rücken des Stieres sucht, an dem die Banderillos lustig umherbaumeln. Der todgeweihte Stier. Viel Tragik

in diesen wenigen Sekunden, in dieser Aussichtslosigkeit auf Rettung eines heissen Lebens, dem nicht einmal ein wahrhaft bewundernswerter Mut zur Begnadigung verhelfen kann. — Aus! Warmes, rotes Blut sickert in den gelben Sand — die spanische Nationalfarbe. Die glanzlosen Augen des Stieres glotzen vorwurfsvoll ins Leere, während ringsherum die Musik rauscht und die Menge ein pompöser Taumel erfasst. Der Stier ist tot! Die Luft ist erfüllt vom Duft von Eukalyptus und Akazien, darüber die sengende Sonne, die all dem einen Sinn gegeben hat.

Bisweilen wird die Arena in drei oder vier Teile geteilt, und überall zugleich das Kampfspiel gezeigt. Wenn das Trompetensignal den Beginn verkündet, ist es verwirrend, wenn aus vier verschiedenen Löchern die Stiere herauskommen. Vorsichtig, tänzelnd, rasend, schnaubend oder mit hoch erhobenem Kopf. Und sofort setzt sich der ganze Apparat in Bewegung. Auf der Fläche wimmelt es dann auseinanderstiebend, kreisend, einengend; bald ist es ein bunter Knäuel, dann zersprengt der Stier wieder die Mannschaft, dort verfolgt in wilder Hatz der Stier einen etwas Vorsichtigen, und hinter beiden jagt die Quadrilla mit flatternden Tüchern. Oft ergiebt sich zufällig eine Gleichmässigkeit aller Bewegungen in allen Vierteln, und dieser Rhythmus hat etwas Faszinierendes. An mehreren Stellen bedrängen die Stiere die Toreros und zwingen sie zum Sprung in das fremde Feld. Der Eindringling kommt dem fremden Stier in bedenkliche Nähe, aber die kühne Assistenz eines Kollegen rettet ihn. Dort ein ähnlicher Vorgang: der fliehende Torero springt über die Barriere, der Stier setzt nach und plötzlich stehen beide im andern Feld. Nun ist die Hölle los. Die zwei Stiere begegnen sich, laufen erst aneinander vorbei, bleiben stehen, begucken sich neugierig und entfernen sich wieder kopfschüttelnd voneinander. Der eine besinnt sich und will sich seinem Leidensgenossen anschliessen, aber schon rast die Quadrilla über den Platz und holt sich den einen vor. Zweien der Capeadores gelingt es, den anderen aus dem Felde zu bringen. Plötzlich hört man lautes Schreien; ein Stier hebt einen Gaul und wirft ihn samt dem Reiter mit furchtbarer Gewalt an die Planke. Das kracht wie Schnellfeuer. Man sieht sekundenlang Teile der zersplitterten Lanze in der Luft fliegen. Während der Stier noch mit dem toten Gaul wütet, ziehen einige Rotjacken den Picador unter dem Gaul weg, und tragen ihn mit gebrochenen Schenkeln in das anliegende Lazarett. Nicht ohne Schwierigkeit, denn der Stier hat Launen.

Während die kreisrunde, steinerne Arena in der Stadt etwas Starres, Unerbittliches, Inquisitionshaftes hat, zeigt sich der Stierkampf auf dem Lande in seiner provisorischen Aufmachung in der heiteren Ländlichkeit milder und freier. Auf einem Marktplatz oder ganz im Freien. Dann ist der Kampfplatz mit Bretterzäunen oder durch zusammengestellte Wagen gebildet. Träge maurische Weisen klingen

ans Ohr, und stimmen oder verstimmen mit suggestiver Gewalt. Es reizt uns, dem Ort oder dem Erreger jener geheimnisvollen Töne nachzuspüren und orientalische Weichheit umfängt uns. Wir empfinden diese Weisen als logische Ergänzung zu spanischer Landschaft und spanischem Wesen, die uns in verwandter Eigenart überall umgeben. Oft müssen die Stiere, bevor sie in den Verhau kommen, die Dorfstrasse passieren; lachend und erschreckt weichen die Burschen und die Mädchen zurück und machen sich dann in farbigen Gruppen auf den Weg zur Arena. Hier ist sie umsäumt von hohen Eukalyptusbäumen, die einen samtenen Schatten auf den dürren Grasboden werfen. Der Lattenzaun ist mit der Farbe des Blutes gestrichen, einige Palmenwedel recken ihre Arme faul in die zitternde Luft hinaus; der Himmel ist grünlich, und gegen den Horizont zu stahlblau. Das gelbe Laken an der Präsidentenloge strahlt förmlich Licht aus wie eine zweite Sonne, es schlägt die ganze Umgebung tot und blitzt immer wieder durch die vorbeihuschenden Toreros mit ihren schimmernden, smaragdenen, purpurnen oder azurfarbenen Kostümen hindurch. Die Menschen stehen dicht aneinander gedrängt, müde, mit grossen Augäpfeln und vertrockneten Lippen. Die Farben fressen sich aus der grünen Umgebung heraus; büschelweise überstürzen sie sich. Man kommt vor Farbe nicht zur Besinnung, und das Spiel der Toreros ist fade. Es sind Anfänger oder Amateure.

Toledo. Die Arena ist dicht gefüllt. In der Loge sitzt eine sehr dicke Dame in schwarzer Mantoñe und Mantilla, mit rotem Mohn im Haar; es ist Stierkampf von Amateuren, von der Friseurgilde von Toledo. Sämtliche Zöglinge des hier garnisonierenden Kadettenkorps sind anwesend. Wohl an fünfhundert. Sie bringen mit den leuchtenden Uniformen in Rot und Blau einen knallenden Effekt in den Rahmen. Drüben in der hellsten Sonne thront grandios in Gelb und Rot eine bildschöne Zigeunerin. Sie ist die Königin des Festes. Der Aufzug der O-beinigen, aufgeblasenen Gesellen ist sehr komisch. Einer kopiert in Gang und Geste den grossen Bomba. Die Stümperei der Dilettanten fördert eine reichliche Schinderei zutage. Sie schreit zum Himmel, als beim dritten Stier der Todesstoss wohl zwanzigmal vergebens geübt wird. Ein verwegener Bursche springt in den Ring, entreisst dem Pseudomatador den Degen und tötet den Stier ohne weiteres. Das Volk ist begeistert, aber an der Rampe wird der Kühne von der Polizei in Gewahrsam genommen. Auch beim letzten Stiere, wie bei allen anderen, versagten — wie vorauszusehen — die Barbiergehilfen und wieder rettet der Outsider die Situation. Irgendwie entkam er der Sicherheitswache und schickt sich eben an, über die Barriere zu springen, aber die Neidhämmel im Ringe, noch bleich vor Schreck und Wut, verweigern ihm den Eintritt. Da taucht er plötzlich auf der anderen Seite der Arena auf mit einem Holzstab und seiner Jacke, die ihm als Muletta dient, bewaffnet. Er ironisiert die Herren der Lockengilde, die ihn neuerdings verdrängen wollen, aber er erkennt die Rettung in einer Attacke auf den Stier, der mutig losgeht und die Friseure in alle Winde zerstreut. Der Bursche aber improvisiert zweimal, dreimal hintereinander mit seinem Holzstab den Todesstoss, und wird das dritte Mal erfasst und in die Höhe geschleudert. Er kommt heil davon und erbittet sich vom Präsidenten den Degen. Er erhält ihn und tötet vorbildlich den Stier. In dem Sausen und Brausen, das nun über die Arena fegt, höre ich neben mir eine Frau mit Tränen im Auge: „Er wird ein grosser Matador werden; ist es ein Toledaner?“

EDVARD MUNCH, FELDWEG

EDVARD MUNCH

VON

KARL SCHEFFLER

Der Norweger Edvard Munch ist langsam aber stetig in die Rolle eines Stammvaters derer, die sich heute Expressionisten nennen hineingewachsen; er gilt in diesen Kreisen jetzt als Klassiker. Zur Zeit als der Impressionismus en vogue war, als unmittelbare Beziehungen zur Natur vom Maler gefordert wurden, stand er immer mehr oder weniger abseits; jetzt aber, wo der Impressionismus von allen Seiten „überwunden" werden soll, wo laut und immer lauter wieder davon gesprochen wird, es sei die Aufgabe der Malerei, Erlebnisse der Seele zu schildern, wird er aus seiner nordischen Einsamkeit hervorgeholt, ins helle Licht der Zeittendenz gestellt und als ein lange verkannter Prophet gepriesen. Er erlebt jetzt ein ähnliches Schicksal wie van Gogh, der zuerst einer der Unverständlichsten schien und der im Laufe der Jahre dann zu einer bedenklichen Popularität gekommen ist. Was hier und dort gewirkt hat, ist der Umstand, dass beide, van Gogh und Munch, wenn auch in sehr verschiedener Weise und mit sehr persönlich geartetem Temperament, Ideenmaler sind, und dass das deutsche Kunstinteresse sich immer wieder zur Ideenmalerei hingezogen fühlt, so grosse Anstrengungen es zeitweise auch macht sich einer starken Wirklichkeitskunst hinzugeben. Es ist das phantasievoll Spekulative, es ist die Abstraktion und Symbolisierungslust in Munchs Kunst, was jenen Malern die man als die Epigonen des Impressionismus bezeichnen könnte, nun wie eine Erfüllung erscheint. Das spricht nicht eben für Munch. Betrachtet man seine Kunst genau, so kann man denn auch nicht sagen, dass sie besondere Eigenschaften hätte, die sie jungen Talenten vorbildlich machen könnte. Es sei denn, dass man über alle Bedenken diese Thatsache stellt, dass Munch, bei aller Problematik ein echter Gestalter, eine ursprüngliche Persönlichkeit und eine wahre Originalität ist. Ein schöpferisches Talent aber ist schliesslich immer vorbildlich, selbst wenn es unmittelbar als Lehrer bedenklich erscheint; ein bedeutender Mensch macht durch sein Dasein allein schon viele der Gefahren wett, die das nicht Nachahmenswerte, aber zuerst immer Nachgeahmte seiner Kunst erzeugen und verbreiten kann. Und ein bedeutender Mensch ist Munch. Er versteht es — und darin

steht er heute fast einzig da — einem das Blut schneller durch die Adern zu treiben; denn während er malt unterhält er sich mit der Ewigkeit und um ihn ist die grosse Stille, die nur der sicher in sich selbst Ruhende, der Produktive aushält. Es rührt in der Bilderwelt Munchs ein faustischer Mensch an jenes Geheimnis, das unser aller Geheimnis ist und dem gegenüber alle Menschen zu Geschwistern werden. Und er thut es gestaltend, als Maler, als Zeichner. Darum ist in seinen Bildern und Zeichnungen jenes Klingende, das prophetisch berührt. Aber er ist bei alledem nicht eigentlich ein grosser Künstler. Er ist zu gewaltsam, um es sein zu können; oder vielmehr, seine Gewaltsamkeiten sind nicht bis zum Letzten künstlerisch legitimiert. Er ist keiner jener Künstler, die ihr Ganzes immer in jedes Werk zu legen und die ihr Innenleben und ihr Talent darum in jedem Werk so zu objektivieren wissen, dass kleine Vollkommenheiten entstehen, die für sich in aller Ewigkeit leben können. Bei Munch ist die Nabelschnur zwischen Subjekt und Werk fast nie durchschnitten, es sei denn in einigen der meisterhaftesten Zeichnungen. Die Eigenart Munchs tritt, einem erst aus der Gesamtheit der Werke siegreich entgegen. In dieser Gesamtheit erst vollendet sich die Persönlichkeit; im einzelnen Werk herrscht meistens das Ungefähr und der Geist der Skizzistik. Das einzelne Bild ist wie ein Embryo und verbreitet etwas von dem Unbehagen, das von allem Embryonischen ausgeht. Munch muss nach der ersten Anlage eigentlich immer schon aufhören, da er sonst seine Ausdruckskraft gefährden würde. Er giebt alles fast in Untermalungen, Lasuren, ihn reizten nicht die Schönheiten einer räumlichen Malerei, es treibt ihn nicht die schöne Haut der Natur valeurreich und wahr zu malen, sondern er skelettiert die Natur mehr oder weniger, er mystizisiert die Farbe und giebt allen Gegenständen eine seltsame dekorative Irrealität. Er ist ein Improvisator, dem nur im ersten Wurf die zwingende Form für seine seelisch-optischen Impressionen gelingt. Munch ist ein flüchtiger Andeuter von Endgültigkeiten; seine Gestalten erscheinen wie Schemen der Gesetzmässigkeit. Trotzdem

EDVARD MUNCH, CHRISTIANIA-FJORD

EDVARD MUNCH, DÜNENLANDSCHAFT

EDVARD MUNCH, DIE UMARMUNG

EDVARD MUNCH, MÄDCHEN AUF DEM SOFA

er aber nie zu festen Bildkompositionen kommt, trotzdem der Aufbau in der Regel nach allen Seiten ins Wanken gerät, ist er doch ein Gestalter mit der echten malerischen Bildphantasie. Es giebt viele, die in der Komposition, in der Bildgestaltung weiter gelangen und die mit ihm doch nicht in einem Atem genannt werden dürfen.

Auf dem Boden einer alten Tradition wäre Munch zweifellos ein grosser Maler geworden. Denkt man sich dieses Talent nicht in Norwegen geboren, sondern in Frankreich — wenn das möglich wäre —, so stellt man sich einen grossen Künstler vor. In Norwegen musste die Form Munchs notwendig problematisch werden und bleiben. Denn nichts bedarf so sehr des sicheren Bodens einer gefestigten Tradition, wie eine Kunst, die nicht von den Objekten der Wirklichkeit ausgeht, sondern von der Imagination und von inneren Gesichten. Norwegen ist nahezu ohne Kunsttraditionen. Was Munch an Elementen brauchte, um seinen inneren Reichtum an optischen Vorstellungen auszudrücken, das musste er der europäischen Malerei entnehmen. Er hat es mit einer ungeheuer originellen und kühnen Freiheit gethan, hat aber doch nicht verhindern können, dass seine Kunst nur ganz von fern national organisch erscheint. Was in dieser Kunst national und organisch wirkt das ist nicht das Malerische, das Künstlerische, sondern es ist das Menschliche. Das ist allerdings vom Skandinavischen, vom Nordischen, nicht zu trennen. Die Elemente der Malerei aber haben den Charakter des Europäischen. Darum werden sie auch überall in Europa verstanden.

Die fanatisch beseelte Kunst Munchs ist von zwei Seiten zu begreifen: von seiten ihrer Wahrheit und von Seiten ihrer klanghaften Schönheit. Als Sucher der Wahrheit, oder vielmehr einer für ihn passenden Wahrheit, ist der versonnene Norweger unerbittlich, exaltiert und konsequent bis zur Grausamkeit. Namen wie Knut Hamsun wie Strindberg kommen einem in den Sinn. Es zeigen sich Züge jenes nordischen Typus, den Ibsen in seinem „Brand“ geschildert hat. Die Konstatierungen Munchs sind Resultate eines Kampfs mit dem Schicksal, einer Wut gegen das Leben. Dieser Künstler hat tief die Leiden der Welt gefühlt, er hat seine Lebensangst gestaltet. Seine Erscheinung ist typisch als ein Produkt herrschender geistiger Fieberzustände; er ist einer der bedeutenden Entwurzelten, einer von denen, die auf dem Wege eines konsequenten Nihilismus zu einer neuen Urmystik gelangt sind, die nun in der Nacht der irdischen Kausalität vor jeder Notwendigkeit erschauernd zusammenschrecken und das Übersinnliche tausendfach, in den profansten Lebensformen, verkörpert sehen. Munch sieht in allem Leben den Wurm, unter jeder Schönheit das grinsende

EDVARD MUNCH, PORTRÄT DES HERRN J. N.

EDVARD MUNCH, PFERD IN GALOPP

Skelett, in der Leidenschaft das Tierische, in allen Schmerzen die Willkür der Natur; und mit Verwunderung, woneben der Wahnsinn seine Arme ausreckt, geht er, als ein mit einem Talent Belasteter, durch dieses verfluchte Leben. Hinter seinen Werken denkt man sich einen Menschen, den Gestalten gleich, wie sie in den Romanen Dostojewskijs brütend durch eine drückende Atmosphäre von Zweifeln schleichen, sich philosophische Systeme bilden und von der Lebensangst zu wahnwitzigem Thun angespornt werden, während daneben immer das Geniale blitzt und gewittert. Darum war dieses triebhafte Talent vor die Riesenarbeit gestellt, seiner Mystik eine neue Kunstform zu finden. Es ist fast unheimlich, zu beobachten, wie es hier gelingt und wie die Qual des Versagens sich an anderer Stelle in Hohn umsetzt, sich gellender Karikaturen bedient, wie dieser Nervenmensch sich dann roh gebärdet wie ein Holzknecht.

Munch malt etwa, wie ein Haus den Nahenden drohend anglotzt und Empfindungen erweckt, wie man sie einer Marslandschaft gegenüber haben könnte; wie Menschen mit blödem, verlegenem Gruseln, das fast zum verzerrten Lächeln wird, in ein Totenzimmer treten, voll irrer Ratlosigkeit dort umherstehen und sich vor der überlegenen Gelassenheit des Toten schämen. Er malt Mann und Weib in brünstiger Umschlingung, als widerstandslose Opfer des Gattungsgesetzes, Knabe und Mädchen, die in krankem Sehnen dahinsterben, mit denen der Geschlechtstrieb wie mit Marionetten spielt; Menschen gehen durch trostlos dämmernde Strassen, wie eine Heerde von Lemuren, kranke, fatalistische Gesichter, deren vom Lebensleid verzerrte Züge in fahlem Gelb aus dem Dunkel hervorgleissen. All diese Verzweifelten kommen von Golgatha, wo ihr Ideal, der süsse Jesus ihres Herzens, gekreuzigt ward. Gatten sitzen in dunkler Stube eng beisammen und weinen, dass ihr Schluchzen das stille Haus gespenstisch erfüllt; zwei körperlich eng umgitterte Seelen schreien, kreischen schreckensvoll nach Vereinigung. Dann wieder erscheinen Gruppen hell gekleideter Mädchen, die geheimnisvoll die Köpfe gegeneinanderneigen, wie in dem Märchendramen Maeterlincks, oder nackte Jünglinge, die in paradiesischer Urwüchsigkeit hinträumen, oder — in den Bildnissen — Menschen unserer Zeit, sozial determinierte bis zur Karikatur und in allen Männern doch etwas von Adam, in allen Frauen etwas Evahaftes. Ein ausserordentlicher, ein fanatisch gesteigerter Wahrheitssinn tritt hervor; doch ist er überall auch voll subjektiver poetischer Phantasie. Es ist darin eine gewisse Fla-

EDVARD MUNCH, MÄDCHEN, DIE FÜSSE WASCHEND

EDVARD MUNCH, KINDERBILDNIS

gellantenmystik. Das Erkennen der Dinge ist scharf aber schmerzlich. Und dieser Lebensschmerz erhöht und vergeistigt alles. Munch ist ein Romantiker des Schmerzes; er blickt aus der Kunst dieses einsamen nordischen Wintermenschen von ferne der Wahnsinn van Goghs hervor.

Doch ist Munch bei der Darstellung seiner fatalistisch harten Lebenswahrheiten nicht geblieben. dass der Maler des Lebensschmerzes als einer der zartesten Charmeure der modernen Kunst vor uns hintritt. Als ein Charmeur, der sich zuweilen zart bis zur Süssigkeit giebt und dessen Krassheiten alle in einer weichen und seligen Lyrik zu schwimmen scheinen. Es geht aus dem doppelten Wollen ein ornamentaler Symbolismus seltsamer Art hervor; es entstehen Bildornamente voller Lebensmagie und

EDVARD MUNCH, DOPPELBILDNIS

Aus dem Schmerz hervor wächst ihm die Sehnsucht nach einem Paradies reiner Schönheit. Er will sich von der Qual mit Hilfe des Ideals befreien. Er will die Wahrheit melodiös machen; seine sehnsüchtige Natur liebt den Schwung, die Grazie, das Leuchtende und Gefällige. Darum gerät sein Stil zum Dekorativen, zum Ornamentalen; darum sehen wir dem seltsamen Schauspiel zu, dass sich die Hieroglyphen des Lebensleids in einer eigenen, teppichartigen Schönheit vor uns ausbreiten und voll realistischer Monumentalität, trotzdem sie immer mehr oder weniger Fragment bleiben. Die Arabeske ist nie banal, nie kunstgewerblich, sie stammt immer aus lebendigen Eindrücken; und der Parallelismus der Komposition ist nie mechanistisch wie bei Hodler. Ungezwungen fliesst alles ineinander, getragen von einer Pinselschrift, die mit Ölfarbe gewissermassen zu aquarellieren versteht. Es ist kein lyrisches Gesäusel wie bei Ludwig v. Hofmann, nichts von holden Mägdelein und

bunten Blümelein; diese malerische Lyrik ist vielmehr auf dem Boden der sozialen Not gewachsen, das Ideal wurzelt unmittelbar im irdisch Gemeinen. Wir sehen dem Schauspiel zu, wie eine Lebensverzweiflung in Verzückung umschlägt. Und das geschieht, ohne das die Malerei irgendwie literarisch wird. Man darf wirklich einmal von Synthese sprechen, denn hier ist sie eine That instinktiver Selbstrettung. Es schluchzt die Nähe, aber es jubelt die Ferne. Vorne beugen sich die Gestalten unter der Last ihrer Schicksale; aber hinten auf blauem Meere schwimmt ein buntes Boot in lauter farbiger Herrlichkeit.

In den letzten Jahren, in dem Maasse, wie er sicherer und reifer wurde, ist Munch besonders nachdrücklich als Porträtist hervorgetreten. Wie man sich denken kann, nicht als Registrator der Erscheinung, sondern als ihr Deuter. Doch deutet er mit einem Ernst und Nachdruck wie ein alter Meister. Da ist ein frühes Doppelbildnis, zwei Männerköpfe,* der eine ganz Blondheit, der andere ganz Dunkelheit; es ist eine so natürlich stilisierte, eine so gesammelte Lebendigkeit darin, dass man an die Wucht alexandrinischer Bildnisse erinnert wird. Da ist ferner ein Mann an einem Tisch aus dem Jahre 1908,** stupend in seiner Selbstverständlichkeit, in der phrasenlosen Wucht der Stellung, in der Monumentalität der Linie. Nie lässt der Porträtist Munch sich von der Hauptsache abziehen; darum gelingt ihm oft das Lapidare. Die Farbe des Kleides wird stets auch zum Leitmotiv. Munch arbeitet die Farben nicht durcheinander, er trennt sie mit aller Schärfe. Er geht nicht von der Impression des Hell und Dunkel, nicht von den Valeurs aus, sondern von der Impression der Lokalfarben. Selbst in der Landschaft. Sein Stil ist es, die Farben zu separieren; er betont das Scheidende und gewinnt die Einheit durch Harmonien von Kontrast- und Komplementärwirkungen. Das macht seine Kunst koloristisch, das giebt ihr das Flächenhafte und Reiche. Es ist selten, das ein Maler in dem Maasse wie Munch zugleich ein Ergründer und ein Kolorist ist, dass in den Bildern die schöne, teppichartige Wirkung ist und auch die Psychologie der Dinge. Die letzte Tiefe fehlt ja freilich, im Menschlichen wie im Malerischen; aber es ist schon viel, dass die Malerei bei einem so gefährlichen Wollen so selten leer wird. Sie ist skizzistisch, doch kaum jemals oberflächlich. Sie versteht, im Einfachen reich zu sein, mit einem Nichts an Mitteln viel zu geben und mit einem stark an Lautrec gemahnenden malerischen Esprit — mit dem Esprit des ernsten Menschen — das Eigentümliche jeder Erscheinung darzustellen. Es leben wenige heute, die aus der Naturfarbe so lebendig die Kompositionsfarbe gewinnen können, die die Natur aus malerischen Grundelementen wieder so vergeistigt aufzubauen verstehen, die in die Flüchtigkeit so viel Richtigkeit legen können.

Und es leben wenige, die als Zeichner und Graphiker eine Höhe wie Munch erreichen konnten. Die Tierlithographien der letzten

EDVARD MUNCH, DAMENBILDNIS

* Siehe Kunst und Künstler Jahrgang XI, Seite 405.

** Abbildung Seite 419.

EDVARD MUNCH, STRASSE IN CHRISTIANIA

Jahre sind schlechthin Arbeiten eines Meisters, der mit einer einzigen jubelnden und vor Erregung und Gehalt zitternder Linie das ganz Wesentliche zu umschreiben weiss und der, bei tiefem Ernst, im höchsten Sinne künstlerisch charmant zu sein weiss. Auch als Radierer, Holzschneider und in kombinierten Verfahren hat Munch Blätter geschaffen, die in der Geschichte der graphischen Künste für alle Zeiten ihre Rolle spielen werden. In allen Schwarz-weiss-Techniken erscheint Munch fertiger, abgeschlossener und weniger problematisch als in seinen Bildern. Er ist, wie alle Nordländer, in erster Linie eine Schwarz-weiss-Natur, ein Zeichner; seine Kunst ist vor allem eine Bilderschrift, eine prachtvoll ausgebildete Handschrift, die alle Regungen eines empfindlichen Nervensystems wiederspiegelt und die in immer neuen Linienspielen die Eindrücke und Visionen des Lebens mit grellsüsser Romantik umkleidet.*

Aus den Selbstbildnissen blickt der Künstler den Betrachter persönlich an. Ein schmaler, wohlgeformter Rassekopf, ein Gesicht voll scheuer Willenskraft, voll gequälter Energie, ein Blick, der sich in die Dinge hineinbohrt — und um die schlanke Adelsgestalt eine Stimmung von Verlassenheit. Ein Romantiker, der nicht zu lügen versteht — ein Meister im Fragmentarischen — ein faustischer Sucher der Harmonie — einer, der vor lauter Gründlichkeit fahrig erscheint — ein Nervöser aus Normannengeschlecht. Man darf der Jugend nicht sagen: ahmt ihn nach. Aber man darf sagen: lernt von diesem Leben, wie man zu sich selber gelangt, lernt von ihm, wie das persönliche Schicksal künstlerisch objektiviert werden kann; liebt das schwankende Heldentum dieses nordischen Malers, der aus langen, sonnenlosen Wintern voller Frost und Schnee und aus kurzen, berauschenden Sommern ohne Nacht eine Kunst gewonnen hat, worin beides, trotz hundertfacher Unvollkommenheit, eines geworden ist: die Qual der kalten Dunkelheit und der Jubel des ewigen Lichts.

* Siehe auch „Kunst und Künstler" Jahrgang XI, Seite 570 u. ff. Eduard Munch als Graphiker, von Curt Glaser.

Die Abbildungen dieses Heftes sind der schönen Ausstellung entnommen, die letzthin bei Fritz Gurlitt zu sehen war.

K. FR. SCHINKEL, ENTWÜRFE ZUR NEUEN WACHE
ABBILDUNG I

SCHINKELS NEUE WACHE IN BERLIN

VON

AUGUST GRISEBACH

Schinkel war ein fünfunddreissigjähriger Mann, als er 1816 den Auftrag erhielt, sein erstes öffentliches Gebäude in Berlin zu errichten. Seine Hauptleistung lag bis dahin auf dem Gebiet der Malerei. Die architektonischen Entwürfe, die neben den Gemälden und Theaterdekorationen eine untergeordnete Rolle spielen, machen keineswegs den Eindruck genialer Jugendarbeiten. Das gilt von dem wenigen, was Schinkel vor seiner ersten italienischen Reise (1804) baute, wie auch von den nach sechsjähriger Pause folgenden Entwürfen für das Mausoleum der Königin Luise (1810) und für die Petrikirche in Berlin (1811). Im Gegensatz zu den Zeichnungen seines Meisters Friedrich Gilly ist ein unsichres Herumtasten nach einem eignen Stil für die architektonischen Wege des jungen Schinkel charakteristisch. Um so überraschender wirkt der gefestigte baumeisterliche Sinn, der aus der Wache spricht.

Durch eine Reihe von Zeichnungen, die das Schinkelmuseum in Charlottenburg aufbewahrt, sind wir in der Lage, beobachten zu können, wie Schinkels Vorstellung von diesem Bau allmählich

ABBILDUNG 2

zu der Gestalt herangereift ist, die uns durch ihre endgültige Notwendigkeit beglückt.

Ausgegangen ist er, so viel wir sehen, von einer dreiachsigen, in Arkaden geöffneten Fassade, wie sie auf dem Skizzenblatt Abb. 1 neben den Fassaden mit fünf rechteckigen Öffnungen sich darstellt. Ein horizontal abschliessender Bau in Breitformat, die Ecken durch geschlossne Mauerstämme gefestigt. Auf einer detaillierten Bleistiftzeichnung (Abb. 2) sieht man die Archivolten von Figuren gestützt. Das Gebäude ruht auf einem Sockel von drei Stufen: der bei Schinkel immer wiederkehrende Gedanke, ein freistehendes Bauwerk gleich einem antiken Tempel auf ein Postament zu stellen. In der konisch ansteigenden Mauer und der ausladenden, mit Adlern besetzten Voute des Gebälks werden ägyptisierende Motive den Renaissancearkaden als Rahmen gegeben. Das Verlangen, heterogene Stilformen miteinander in Einklang zu bringen, das Schinkel sein Leben lang beschäftigt hat, spricht auch aus einer andren Zeichnung, die eine vielleicht noch frühere Phase des ersten Typus darstellt (Abb. 3)*. Die im Sinne der Frührenaissance proportionierten Arkaden werden hier von gotisch schlanken

ABBILDUNG 3

* Die in der Halle skizzierten Denkmäler könnten Zweifel erwecken, ob dieser Entwurf für die Wache bestimmt war. Doch scheinen die Beziehungen zur Skizze b auf Abb. 1 zu nahe, um ihn aus diesem Zusammenhang hinauszuweisen.

Pfeilern flankiert, in der Kehle des leichten Gesimses erscheinen mittelalterliche Blattkonsolen. In der flüchtig angelegten Zeichnung darüber erinnert die Abgrenzung eines Kämpferblocks über den Kapitälen an Kompromissversuche italienischer Gotik, die Schinkel sympathisch sein mochten.

Einen Gedanken übernimmt Schinkel aus diesen ersten Versuchen und gestaltet ihn weiter: die Versteifung der Ecken als notwendiger Stabilitätsfaktor des Gebäudes, das sich trotz seines kleinen Massstabs zwischen Universitätsbau und Zeughaus zur Geltung bringen sollte. Aus den schlanken Pfeilern werden Pylonen, die aus dem Grundriss heraustreten. Die flüchtige Skizze b, die der Grundriss c erläutert (Abb. 1), bringt das zum Ausdruck.

Nun aber kommt es zu einer wesentlichen Korrektur: die Rundbogen, die Schinkel auch in seinen Jugendentwürfen zwischen 1800 und 1804 bevorzugt hatte, werden verworfen als zu leicht und zierlich für das preussische Kastrum. Gleichzeitig mit dem Übergang zu rechteckigen Öffnungen wird aus der dreiachsigen eine fünfachsige Front. Die Pylonen treten soweit vor, dass sie einen Platz vor der Halle flankieren, der ausserdem durch die vorgezogene Plinthe als architektonisch begrenzter Vorplatz charakterisiert wird (Abb. 1, d—f). Zugleich steigert sich ihre Bedeutung für den Aufriss: sie wachsen über das Gesims des Mittelbaus hinaus und werden durch Trophäen accentuiert. Der bei d eingezeichnete Massstab lehrt, wie Schinkel sich bereits in der Skizze über das Verhältnis der einzelnen Teile und die Gesamtbreite zur Höhe genaue Rechenschaft giebt.

ABBILDUNG 4

Übrigens experimentiert er in diesem Stadium des Entwurfes noch mit ganz abweichenden Proportionen des Körpers (Abb. 4, a): an stelle der schlanken Eckpfeiler gedrungne Blöcke, die gleich dem Mittelbau mit hohem Fries schliessen und eine breit gelagerte Figur ergeben. Der Wunsch, dem Bau statt des bewegteren Ausklangs durch ein Hochziehen der Pylonen einen möglichst geschlossnen Umriss zu schaffen, wird fortan beibehalten.

Auf demselben Skizzenblatt findet dann noch eine für Grundriss und Aufriss entscheidende neue Idee Platz, wie man dann den Eindruck bekommt, dass sich die Vorläufer der endgültigen Lösung innerhalb einer kurzen intensiven Arbeitszeit ge-

FRÜHERER ENTWURF ZUM NEUEN WACHT-GEBÄUDE IN BERLIN
ABBILDUNG 5

folgt sind: die bisher mit den Eckbauten in gleicher Fluchtlinie liegende oder gar hinter ihnen zurücktretende Halle wird gegen die Linden vorgeschoben (Abb. 4, c—e gegenüber a—b). Damit gewinnt der Gegensatz von offnem Mittelteil zu den geschlossnen Eckteilen an Kraft. Man muss sich einmal vor dem Gebäude selbst die Halle zurückgeschoben denken, um die Bedeutung dieses Einfalls zu ermessen. Ein neuer plastischer Ausdruck belebt plötzlich die Fassade. Dieser Versuch, den Körper unter Beibehaltung des kompakten Charakters zu organisieren, ist bezeichnend für Schinkels Temperament im Vergleich zu seinen Vorgängern, die das Wachtgebäude als einen möglichst wenig gegliederten, schweren Block zur Wirkung zu bringen getrachtet hätten. Schinkel hält denn auch diese vorläufige Lösung für bemerkenswert genug, um sie in die Publikation seiner Bauten aufzunehmen (Abb. 5). Sie entspricht der Skizze c auf Abb. 4, doch sind die Eckpfeiler niedriger und überragen nur unbeträchtlich die Verbindungsmauer, die dem Giebel des Portikus die ruhige Folie giebt. Ein Vergleich mit dem ausgeführten Bau (Abb. 6) zeigt, wie Schinkel in dieser Richtung noch weiter gegangen ist, bis die Einheitlichkeit des oberen Abschlusses vollkommen erreicht war. Die in getriebnem Kupfer gedachten Trophäen fielen dabei wie von selbst fort.

Aber die Durchbildung dieser oberen Partie bildet nicht die wesentliche Differenz zwischen der vorletzten

ABBILDUNG 7

ABBILDUNG 6

und der endgültigen Fassung: sie besteht vielmehr darin, dass Schinkel die Pfeiler zwischen den Öffnungen durch Säulen ersetzt. Dieser Gedanke, der sich vor Thorschluss einstellt, war für das Gesicht der Wache von entscheidender Bedeutung. Er entspringt der gleichen Tendenz, die bereits in dem Vorziehen der Halle sich bemerkbar machte: indem sich nunmehr Stütze und Last klar gegeneinander absetzen, erhält die Organisierung der Glieder ihren klassischen Ausdruck. So streng hält sich aber der Klassizist nicht an die Dorische „Ordnung" gebunden, dass er den Fries durch Triglyphen und Metopen gliedert. In aufgerichteten Viktorien klingt die Bewegung der Säulen nach — an Stelle der richtungsloseren Medaillonköpfe über den Pfeilern des vorletzten Entwurfs.

Die Entwicklung des Grundrisses, die wir den Skizzen auf Abb. 1 und 4 und der in den „Architektonischen Entwürfen" publizierten, endgültigen Formierung (Abb. 7) entnehmen können, wird für den, der in Grundrissen Gebilde von bestimmter künstlerischer Gesinnung zu erkennen vermag, die gleiche Wegrichtung bezeichnen wie die Fassade: anfangs eine locker gestreckte Figur, die Halle mit den Eckbauten lose angegliedert. Als habe der Architekt zunächst einmal die geforderten Räume nebeneinander geordnet, um sie dann erst zu einer kompakten Gestalt zusammenzuziehen. Das ist das letzte Ergebnis: statt der oblongen Tiefenerstreckung ist der Grundriss auf eine quadratische Form komprimiert. Mit den nur wenig vorgezogenen Pylonen der Fassade korrespondieren die Eckversteifungen an der Rückfront. Die hier vorgeblendete Pfeilerordnung entspricht der vorgeschobnen Säulenhalle der Schauseite. Die gedrungne Plastik der Grundrissfigur, und die auf ihr beruhende kubische Geschlossenheit des Baukörpers finden in der Fassade einen adäquaten Ausdruck.

GEMÄLDE-ERHALTUNG UND GEMÄLDE-RESTAURATION

VON

PAUL KRISTELLER

Die Äusserungen der Tagespresse über die Ausbesserung der durch einen vandalischen Angriff verletzten Venus von Velazquez in der Londoner National-Gallery haben deutlich erkennen lassen, wie wenig Verständnis man dem wichtigen und schwierigen Problem der Gemäldeerhaltung entgegenbringt. Für einen Angriff auf Gemälderestauration im allgemeinen war das Beispiel so ungeeignet wie möglich. Denn gerade in diesem Falle ist eine Reparatur unumgänglich und ohne besondere Schwierigkeiten gut auszuführen. Missbräuche und Gewaltsamkeiten bei der Gemälderestauration haben zu verallgemeinernden absprechenden Urteilen über diese Technik als solche und über ihre Berechtigung geführt und ein übertriebenes Misstrauen gegen jede Massnahme zur Erhaltung alter Bilder hervorgerufen. Man vergisst dabei die Hauptsache, nämlich zu unterscheiden zwischen den für die Erhaltung eines Gemäldes notwendigen Arbeiten und der Restauration, im gewöhnlichen Verstande, der Überarbeitung schadhafter und der Ergänzung fehlender Teile.

Dass das für die Erhaltung des Gemäldes Notwendige geschehe, dass der Träger der Farbschicht gesichert, Blasen niedergelegt, der schlechte Firnis regeneriert werde und so weiter, wird jeder Einsichtige für selbstverständlich halten. Man hat aber ausser dieser Pflicht, für die Erhaltung des Bildes zu sorgen, auch das wissenschaftlich wie künstlerisch berechtigte Verlangen, die alte Malerei von verdeckenden oder gar entstellenden Übermalungen und von trüben Schmutz- und Firnisschichten zu befreien. Es wäre doch ein unerträglicher Gedanke, unter rohen Übermalungen, die oft durch nur kleine Schäden veranlasst worden sind, herrliche Formen und Farben verborgen zu wissen und sie nicht ans Licht bringen zu dürfen. Wer wird eine schöne antike Statue, die er an einem Orte vergraben weiss, nicht aus der Erde befreien wollen, selbst auf die Gefahr hin, dass sie bei der Arbeit des Ausgrabens vielleicht verletzt werden könne!

Zur vorsichtigen und sorgfältigen Entfernung solcher Übermalungen ist man also wohl berechtigt, und man ist dazu auch sehr wohl imstande. Natürlich kann nur ein kundiger und erfahrener Blick die Übermalung und ihre Art erkennen und nur eine ruhige, geschickte Hand sie entfernen, ohne die alten, originalen Schichten anzugreifen.

Ohne zwingende Notwendigkeit wird kein gewissenhafter Chirurg einen operativen Eingriff in einen Körper unternehmen, denn Gefahr ist mit jeder Operation verbunden. Auch der Besitzer oder Verwalter einer Gemäldesammlung steht hier vor der Wahl zwischen dem grösseren und dem kleineren Übel und wird das notwendige Übel eines Angriffes auf die Farbfläche seines Bildes auf das geringste Maass zu beschränken suchen. In recht vielen Fällen sind alte vorzügliche Gemälde unter entstellenden Übermalungen herrlich und fast unverletzt zu Tage getreten, so dass man öfters nicht ohne Berechtigung von einer „malerischen Ausgrabung" hat reden können. Die Jahrhunderte sind eben nicht spurlos an den alten Bildern vorübergegangen, und auch heute sind sie selbst in den bestbewachten Galerien von Unfällen aller Art nicht sicher. Wer einige Erfahrung hat, weiss, wie Bilder unserer Zeit in wenigen Jahrzehnten nicht nur in der Schätzung sondern auch in ihrem Aussehen sich gewandelt haben. Man kann beinahe sagen, dass es vollkommen intakte alte Bilder überhaupt nicht giebt. Wohl oder übel wird man also fast jedes alte Gemälde durch die Hände des Restaurators gehen lassen müssen.

Die häufigen Klagen, dass Bilder beim Reinigen ruiniert, verputzt worden wären, sind heute, wenigstens was die grossen, gut verwalteten Galerien anbetrifft, meist grundlos, jedenfalls fast immer unbewiesen. Wer nicht die Arbeit des Reinigens Tag für Tag, ja Stunde für Stunde verfolgt hat, kann gar nicht darüber urteilen, ob ein Bild bei dieser Reinigung verputzt worden sei, weil er nicht wissen kann, was unter der oft mehrfachen, dicken, farbigen Firnisschicht und unter den Übermalungen gesteckt hat. Der Schwerpunkt liegt hier in der Auswahl der geeigneten Persönlichkeit und in der Ruhe und Zurückhaltung des ihre Arbeit Überwachenden. Ein vorsichtiger, geschickter Restaurator, der die nötige Erfahrung und das noch nötigere Phlegma besitzt, wird nicht leicht in Gefahr kommen, die alten, gut erhaltenen Teile der Farbenschicht anzugreifen und zu beschädigen, wenn er seine Thätigkeit auf die Reinigung und Erhaltung der Gemälde beschränkt.

Hiermit ist aber auch die Grenze seiner Aufgabe wenn nicht scharf, so doch im Prinzip ganz bestimmt gezogen. Jeder Versuch, fehlende Teile zu ergänzen, Löcher und Risse zu übermalen, abgeriebene Farb-

schichten mit neuen Tönen zu überziehen, Tonkontraste „auszugleichen" und so weiter, sollte, zumal von öffentlichen Sammlungen ganz energisch abgewiesen werden. Und zwar im Prinzip. Nur der erste Schritt vom Wege ist ein Entschluss! Je geschickter der Restaurator hierin ist, um so gefährlicher ist er.

Weder der Wissenschaft noch dem künstlerischen Studium oder dem Genusse kann mit der Betrachtung von Gemälden gedient sein, die in ihren Formen und in ihrem Charakter durch Übermalung einzelner Teile verändert worden sind. Mehr noch als gegen die alten, meist leichter erkennbaren Übermalungen sollte man sich gegen die meist geschickteren, angeblich stilgerechten unserer Tage zur Wehr setzen. Thatsächlich sehen wir aber einen grossen Teil der alten Gemälde nur durch einen mehr oder weniger dichten Schleier, den die Hand des Restaurators gewoben hat. Unendliche Verwirrung unserer Kenntnisse und Anschauungen, Abneigung der Gebildeten gegen Galerien und „Galerietöne" sind die Folgen dieses Übels. Kein Einwand, den man zur Verteidigung der Ergänzung fehlender Stellen in Bildern anführen mag, kann stark genug sein gegen die unerbittliche Forderung der Wahrheit. Wissenschaft ist Gewissenhaftigkeit und auch die Kunst ist, wie Leonardo da Vinci sagt, eine Wissenschaft.

Es ist erstaunlich, wie wenig das lehrreiche Beispiel der Antikensammlungen auf die Gemäldegalerien eingewirkt hat. Seit vielen Jahrzehnten sind Ergänzungen oder Überarbeitungen antiker Bildwerke in Museen wie im Privatbesitz und im Handel einfach ausgeschlossen. Und doch hat man bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein (die Aegineten!) Ergänzung auch der Antiken fast immer für unbedingt erforderlich gehalten. Heute begnügt man sich kluger Weise damit, Restaurationsversuche an Gipsabgüssen vorzunehmen. Experimenta in corpore vili! Nun darf man wohl sagen, dass heute der Genuss der grossen Werke der Griechen, der Parthenonskulpturen, des Pergamenischen Altars, durch ihre fragmentarische Erhaltung nicht wesentlich beeinträchtigt wird. Man hat sich eben mit der an sich traurigen Thatsache ihrer teilweisen Zerstörung, die nun gewissermassen ein persönliches Mitgefühl erweckt, abgefunden und sucht um so eindringlicher in den Resten die Schönheit des Ganzen. Für den Betrachter ist es kein Schaden, dass die Arbeit der Wiederherstellung seiner Phantasie überlassen bleibt. Vor allem, das Auge hat sich eben an das fragmentarische Aussehen der antiken Skulpturen gewöhnt. Ich möchte nun behaupten — und dieser Hinweis ist der eigentliche Zweck dieser Zeilen — dass es auch bei der Betrachtung von Gemälden nur eine Sache der Gewöhnung sein würde, über Lücken und Schäden hinweg den Blick auf die Schönheiten des vollkommen Erhaltenen richten zu können. Solche Hindernisse werden, wie jede Möglichkeit der geistigen Mitarbeit, den Weg zum Genusse nur reizvoller erscheinen lassen. Wenn man sich entzückt in dem Anblick eines antiken Kopfes ohne Nase vertiefen kann, wird man wohl auch lernen, sich in der Betrachtung eines Gemäldes durch eine Lücke oder eine abgeriebene Stelle nicht stören zu lassen. Mancher wird das aus eigener Erfahrung bestätigen können.

Jeder gute Katalog einer Antikensammlung bezeichnet genau, welche Teile an den in früheren Zeiten restaurierten Stücken ergänzt oder überarbeitet sind. In den „wissenschaftlichen" Katalogen der Gemäldegalerien würde man solche Angaben vergeblich suchen. Und doch wären sie ungleich wichtiger als langatmige Beschreibungen, Aufzählung der Farben oder gar ästhetische Betrachtungen.

Die Aufgabe der Galerien soll die Erhaltung der Gemälde sein, das heisst die Erhaltung dessen, was von der Originalarbeit des Meisters noch vorhanden ist, nicht aber die Rekonstruktion des nach der Ansicht des Restaurators oder seines Auftraggebers ursprünglichen Zustandes. Jeder Versuch, künstlerische Wirkungen, die ein Gemälde vermeintlich gehabt hat, als es aus der Hand des Meisters kam, durch Retuschen wiederherstellen zu wollen, sollte energisch abgelehnt werden, weil er vergeblich und irreführend ist.

Wenn die öffentlichen Sammlungen den Anfang gemacht haben, werden die Liebhaber und bald auch die Händler folgen. Welche öffentliche Kupferstichsammlung, welcher ernste Sammler wird beschädigte Kupferstiche oder gar alte Zeichnungen ergänzen lassen? Durch Überarbeitung aufgefrischte Kupferstiche und Zeichnungen werden von ihnen mit Recht gefürchtet und für wertlos erachtet. Warum soll also ein Museum anders mit seinen Gemälden verfahren als mit seinen Skulpturen und mit seinen Zeichnungen? Anders mit einem Gemälde als etwa mit einem alten bemalten Stuckrelief? Ich bin überzeugt, dass diese Forderungen, die schon jetzt von vielen geteilt werden, in vielleicht schon kurzer Zeit allgemein als für selbstverständlich anerkannt sein werden, ebenso wie ich sicher bin, dass man in naher Zukunft kein bedeutendes Gemälde mehr in einem durch Deckenlicht beleuchteten Raume wird aufstellen wollen, und dass man sich auch einmal entschliessen wird, in grossen Galerien nur eine kleine — wenn auch vielleicht nicht immer die gleiche — Auswahl von Bildern dem grossen Publikum darzubieten, während der Rest in einfachen, lichten Räumen dem eingehenderen Studium zugänglich bleibt. Dann wird die Bewachung des Ausgestellten leichter und wirksamer, der Genuss konzentrierter und stärker werden, dann wird man schliesslich sich auch eher auf die Ausstellung von gut erhaltenen Bildern beschränken können.

KONST. TROYON, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

DIE NEUERWERBUNGEN DER STÄDTISCHEN GALERIE IN DÜSSELDORF

VON

H. v. WEDDERKOP

Die Bezeichnung Düsseldorfs als offizielle Kunststadt des Westens zog ihre Berechtigung hauptsächlich aus dem Vorhandensein einer Akademie von ruhmvoller lokaler Vergangenheit und einer sogenannten künstlerischen Atmosphäre, die der Malkasten in der Hauptsache verbreiten sollte. Dass nach der Abwanderung der grossen Schätze des Kurfürsten Johann Wilhelm auch noch eine Galerie existierte, hat kaum je den Ausschlag gegeben, da von dieser Thatsache niemals ein ernster Gebrauch gemacht wurde.

Betrachtet man diese Zustände vom heutigen Tage aus, so erscheinen sie unglaubwürdig. Die Stadt im Zentrum des Westens, materiell glänzend gestellt, in nächster Nachbarschaft alter grosser Kulturländer, mit dem technischen Gerät einer Akademie, an der Leute wie Schirmer, Lessing, Feuerbach wirkten, entschlug sich leichtsinnigen Herzens der Mühe, seine künstlerischen Bestrebungen durch eine massgebende Sammlung zu kristallisieren.

Denn das, was es bisher hatte, kann man als solche nicht bezeichnen.

Bestehend aus den bekannten Namen von lokaler Bedeutung, wie sie die stets zum voraus entschiedene Ballotage eben zusammengebracht hatte, zu denen sich ganz selten einmal ein Fremder verirrte, wie etwa Lenbach, der mit einem wundervollen „Döllinger" und einem mässigen „Bismarck" zugelassen wurde, verwaltet im Nebenamt von einem Maler, bildet die 1880 entstandene Galerie ein Zufallsprodukt, das, aus der (Künstler-) Vereinsmeierei geboren, Vereinsmeierei-

WILHELM TRÜBNER, KNABE MIT DOGGE

MAX KLINGER, DAMENBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES E. A. SEEMANN, LEIPZIG

politik trieb und von allem weiter entfernt war als von einem einheitlichen Ganzen.

Diese Zustände konnten ihre Erklärung nur in der Macht gewisser offizieller retardierender Faktoren und andererseits in der Veranlagung einer Bevölkerung finden, die bei aller Lebhaftigkeit oft kulturelle Probleme mit einer gewissen phlegmatischen Bonhomie behandelt in einer natürlichen Reaktion auf die Sorgen materieller Natur, wie sie die ungeahnte Entwickelung gerade des Industriegebiets mit sich brachte. Die Unhaltbarkeit dieser Zustände erkannt zu haben ist nicht das geringste Verdienst des Regimes des jetzigen Oberbürgermeisters. Er musste sehen, wie seine Stadt zerniert wurde von Städten zweiten und dritten Ranges, die in ihrer Kunstpolitik teilweise radikal zu Werke gingen; wie in der eigenen Stadt Sammlungen entstanden, die weit grössere Attraktion hatten, als das offizielle Kunstinstitut.

Es kam der Sonderbund, dem noch die Thür gewiesen wurde, dessen Schrittmacherthätigkeit für die Entwickelung künstlerischer Ideen trotzdem auch für Düsseldorf zu konstatieren war. Es folgte die Circe Nemes, die man dafür desto gastlicher aufnahm. Ihr Werben wurde indessen nicht gehört. Man erkannte rechtzeitig die Gefahr. Hätte man die Bilder erworben, so wären die dafür geforderten Mittel nicht das Kostspieligste gewesen. Die Zusammenhangslosigkeit dieser an Einzelnem so reichen Sammlung hätte sich in Zukunft teuer bezahlt gemacht. Unter den gegebenen Verhältnissen war nur eine Entscheidung möglich: die Zusammenstellung einer Galerie, die in vorbildlicher, organischer Weise einen Überblick über die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts bot, eine ebenso grosse, wie originelle Aufgabe. Ein Verzicht auf alte Kunst musste um so leichter sein, als die Möglichkeit, darin etwas Ganzes zustande zu bringen, selbst für amerikanische Verhältnisse eine Utopie war. Der Augenblick war günstig. Die starke kritische Begabung unserer Zeit ist allmählich eine derart ausschlaggebende geworden, dass sie geradezu als ein zeitbestimmendes Moment angesehen werden kann. Diese Veranlagung hat die Mehrzahl unserer Museen in ihrem Bestande der letzten zehn bis zwanzig Jahre auf ein sehr hohes Niveau heben können, was im übrigen unser einziger Vorteil gegenüber dem soviel glücklicheren Frankreich ist. Erfahrung und Vorarbeiten waren also reichlich vorhanden.

Die Wahl Koetschaus für einen ebenso bestimmenden, wie schwierigen Posten eines Generaldirektors kann insofern als eine sehr glückliche bezeichnet werden, als er, ohne irgendwie eine Kompromissnatur zu sein, doch fest auf historischem Boden steht, im Interesse eines Ausgleichs der bestehenden Gegensätze den lokalen Forderungen ihre Bedeutung zuerkennt, dann aber unter Bruch mit der bisherigen Kirchturmpolitik, der grossen europäisch bedeutsamen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts seine Aufmerksamkeit schenkt.

Seine vielverheissenden, auf ein festes Problem hinweisenden Neuerwerbungen scheinen die richtige Bahn zu garantieren. Mit wenigen Ausnahmen, die eine gewisse, wohl von seinem früheren Herrn und Meister übernommene Tendenz verraten, entwickelungsgeschichtlich „wichtige" Bilder um jeden Preis einzustellen, ist dieser erste Stock mit sehr interessantem und distinguiertem Geschmack zusammengebracht.

Daß aus dem nur scheinbar so mageren Boden Düsseldorfs noch vieles Überraschende herauszuholen ist, dass es nicht nur falsche Romantik, nicht nur Pietismus oder rein gesellschaftliche Kunst in dieser Akademiestadt gegeben hat, beweisen zunächst die Neuerwerbungen der Düsseldorfer Schule, und ihrer Einflusszone. Man vergisst allzu leicht die Provenienz zweier Erscheinungen universellerer Bedeutung: Feuerbachs und Böcklins, die schliesslich durch ihre Entwickelung doch in ganz andere Sphären hineinwuchsen. Dieses, wenn auch etwas lockere Verhältnis zu Düsseldorf zu betonen, war ein Gebot der Klugheit.

Feuerbach ist durch eine seiner „Iphigenien" sehr würdig vertreten. Eine machtvolle Figur, die auf einen Fels gelehnt in die Ferne schaut, umhüllt von einem Mantel in dem bekannten bräunlich-violetten Ton. Es giebt noch immer Leute, denen Feuerbach etwas Problematisches bedeutet, die auf die Statuarik, das Reliefmässige, die Farblosigkeit den Finger legen. Das Urteil würden, deren entgegengesetzte Lösung längst gefunden zu haben von beiden Parteien behauptet wird. Das Reizvollste ist ein Frühbild in der tonigen, konturenlosen Malerei der Schackbilder, eine Entführung oder dergleichen, an der man Meier-Gräfes Urteil bestätigt findet, daß in diesem Maler etwas wie ein deutscher Corot steckte. Die Farben werden dann leuchtender, aber auch weniger

MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS

ist zu äusserlich als dass es dem mächtigen pathetischen Unterton zugänglich wäre, der aus der Schweigsamkeit dieser heraufbeschworenen Schatten herausklingt, der etwas übermittelt von der dumpfen, übergewaltigen, unfrohen Atmosphäre Roms, die auf Feuerbach für alle Zeiten bestimmend einwirkte.

Böcklin ist nicht weniger als viermal angekauft. Aber mit klugem Takt ist es vermieden, hier Bilder zu zeigen, die in allzu provokatorischer Form Fragen aufrollen ausgeglichen auf einem „heiligen Georg", an dem das Schönste die spontane Geste ist, mit der der Ritter die Nacktheit des Mädchens mit einem Mantel bedeckt. Der Gegensatz von Fleisch und Stahl ist etwas reichlich intellektuell und nicht sinnlich genug. Daran reiht sich das leuchtende Bruststück einer Kleopatra und ein merkwürdig dunkel gehaltenes, in den Konturen sehr weiches Porträt der Frau Gurlitt aus den neunziger Jahren. Es folgt dann die grosse Zahl der mehr oder weniger bekannten

Düsseldorfer. Dass sie nicht sehr charakteristisch vertreten sind, macht bei vielen wohl ein Lob aus. Durchweg überraschen sie durch ihre Qualität. Eine mit spitzem Pinsel gemalte Ansicht des alten Düsseldorfer Marktes von Achenbach, die in ihrer Übersichtlichkeit an Canaletto erinnert, ein breit und frisch gemaltes Interieur von Seyppel, eine flott gezeichnete Düsseldorfer Bierkneipe von Gerh. Jansen, die wenigstens von ferne den Impressionismus ahnen lässt, eine Heidelandschaft von Ludwig, das alles sind Dinge, die in einer glücklichen Stunde ohne Prätention gemalt sind und die dadurch aus der grossen Produktionsmasse des üblichen Genres und ähnlicher Kleinkunst herausragen. Von den bekannten Namen der Schule sind Gebhardt mit einem „Christus und Magdalena", Knaus mit einem technisch sehr sicheren Porträt vertreten. Besondere Aufmerksamkeit verdient daneben ein Burnier mit „Kühen in einer Flachlandschaft", deren feiner goldiger Ton auf ein erfolgreiches Studium alter Holländer wie etwa Cuyps hinweist. Besondere Erwähnung verdient endlich eine historische Szene A. Deussers. Dieser Wandelbare, der noch jüngst in einer Kölner Kollektivausstellung sich wieder von einer ganz neuen Seite zeigte, giebt sich hier in einer Knappheit und Schärfe der Form, die direkt an Menzel denken lässt.

Abgesehen von einem nach Düsseldorf verschlagenen Franzosen aus dem Manet-Kreis, Nicolet, haftet freilich allen diesen Bildern etwas Zeitloses an. Sie stehen ausserhalb der Entwickelungslinie der grossen europäischen Kunst. Manche könnten so gut 1830 wie 1890 gemalt sein und abgesehen davon, dass ihnen die Hauptlehrer der Akademie einen gemeinsamen Stempel aufgedrückt haben, ist ihre Provenienz zu sehr dem Zufall ausgesetzt, als dass man bestimmende Einflüsse feststellen könnte.

Sehr glücklich ist München durch den Leiblkreis vertreten. Von Leibl selbst ist vernünftigerweise im Hinblick auf die Nachbarschaft Kölns abgesehen. Dagegen wird die neue Galerie einen der seltenen Schiders zählen, und zwar einen besonders schönen, einen Wirtschaftsgarten mit hohen Bäumen, in deren Verästelungen ein zartes blond-grünes Licht spielt. Ferner einen Sperl, eine tonig gehaltene Jagdgesellschaft, die das reich nuancierte Grün von Wiese und Wald auflöst und fast verschluckt. Endlich ein schöner alter Männerkopf von Theodor Alt. Dazu kommt ein breithingesetztes altes Gemäuer des tüchtigen Wilhelm Diez. An älteren Münchenern sieht man Dietzens von ihm so verschiedenen Lehrer Piloty: „Seni an der Leiche Wallensteins", dessen Zeichnung zum mindesten imponiert. Von Neueren vor allem Uhde mit einem erwachsenen Mädchen, das vor dem Feuer sitzt und drei spielenden Backfischen. Das ist auch Genrekunst, aber doch mit einem Zug ins Monumentale, dazu mit einer bravurösen Technik gemalt, die in ihrer jovialen Breite und Sicherheit an den Franz Hals der Hille Bobbe erinnert. Speziell das erste Bild charakterisiert eine frische, sozusagen legitime Sinnlichkeit. Leo Putz zeigt ein Damenporträt, etwas reichlich geschickt und mit dem üblichen Biedermaierblümchen im Hintergrund, aber doch lebendiger als gemeinhin.

LEOPOLD VON KALCKREUTH, DAME MIT AUTOKAPPE

Aus Dresden präsentiert sich G. Kuehl höchst anständig mit der sehr körnig gemalten, durch ihre gewaltigen Maasse wirksamen Hofkirche.

Als halber Düsseldorfer, jedenfalls der Geburt nach, figuriert Kalckreuth in der neuen Galerie und zwar mit einem Damenporträt von der sympathischen Ehrlichkeit, wie sie etwa den norddeutschen Porträtmalern des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts eignet. Farbig ist das Porträt auf einem zwar etwas schneidenden, aber in seiner Herbheit doch kräftigen Akkord von Grün, Braun und Violett aufgebaut.

RICHARD BURNIER, KÜHE AUF DER WEIDE

Es war ein glücklicher Griff, dass von Klinger nicht irgend etwas metaphysisch Freskales, sondern das simple Porträt eines jungen Mädchens in einem Kleid der achtziger Jahre, dessen verblasstes Rosa kühl und luftig auf dem resedafarbenen Hintergrunde steht, ausgesucht wurde. Einige technische Unsicherheiten beeinträchtigen die Qualität kaum.

Mit je zwei Meisterwerken Trübners und Liebermanns tritt man über die Peripherie lokaler Kreise in die Atmosphäre europäisch bedeutsamer Kunst.

Trübners herrlicher „Junge im Sammetwams" neben der so monumental hervortretenden fast ebenso grossen Dogge ist gleich wie eine Landschaft von Frauenchiemsee aus der „dunklen" Zeit der siebziger Jahre. Merkwürdig, dass man auf diesen Bildern die Aufhellung, die der Impressionismus nebenan schon längst gebracht

WILHELM DIEZ, ALTES HAUS

hatte, niemals vermisst! Im Gegenteil. Der Reichtum und die Tiefe des schwärzlichen Grüns sind eine solche Offenbarung, der Ton ist so nuancenreich, dass man sofort das Neue herausfühlt und sich ganz auf diese Farbigkeit einstellt. Auch das Gemeinsame der Kultur, die Trübner etwa mit den verfeinerten Holländern oder den grossen Engländern hat, setzt diese Malerei um kein noch so kleines Maass zurück. Dazu hält sie sich zu frei von jeder Konvention, von jeder Retusche, und unindividuellen Eleganz.

Zwischen den beiden Erwerbungen Liebermanns, der „Kartoffelernte" aus den siebziger Jahren und einem meisterhaften Porträt aus dem Jahre 1913, liegt bei allem Unterschied der Technik und der Farbanschauung kaum mehr als die Zeit. Keine Entwickelung konnte folgerichtiger sein. Das Aufgehen in der Realität der Dinge, der Respekt davor, die Schärfe der Beobachtung gegenüber dem Positiven verleugnet sich auch nicht in dem Bilde des Barbizon-Aufenthalts, mag man auch Millets Einfluss in den Posen und in einer gewissen Heraushebung des Vorganges aus dem Täglichen in die Sphäre des Religiösen deutlich spüren. Das Selbstporträt, das im übrigen von einer sehr lebendigen Ähnlichkeit ist, — im Sinne Liebermanns sicher ein Vorzug —, zeigt im Ausdruck die merkwürdige halb jüdische, halb Berlinpreussische Mischung, die eckig-längliche Struktur seines Schädels. Es ist farbig sehr hell, etwa im Ton des Meeressandes gehalten und wird vermutlich in späterer Zeit dieselbe samtene Patina erhalten, wie gewisse helle Strandbilder von ihm.

Den massgebenden Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber hat man sich anscheinend abwartend verhalten. Immerhin ist ein Anfang gemacht und zwar erfreulicherweise mit Ingres, dem Vater aller Dinge; wenn auch nur mit einem Porträt, das allerdings alle seine bekannten Vorzüge zeigt. Sehr logisch ist Puvis de Chavannes angereiht mit köstlichen Akten zweier Mädchen von der eckigen Zartheit der Entwickelungsjahre. Die Vollkommenheit der Durchmodellierung und dazu der Zauber einer zeitlosen Märchenstimmung lassen hinwegsehen über manche farblichen Schwächen. In diese Reihe gehört endlich noch ein früher Manet, aus der Couturezeit, ein liegender Akt, der zwar sehr durchstudiert ist, aber doch noch etwas akademisch wirkt. Ein sehr origineller Troyon, eine weite Landschaft, in die eine farbig brillant zusammengehaltene Gruppe von Leuten Rhythmus und Bewegung bringt, schliesst den Kreis der Franzosen.

Dass der neue Galerieleiter auch in die Zukunft denkt, beweist der Ankauf des Hodlerschen „Gärtners" der einen nicht unwesentlichen Teil einer historischen Grundlage für den Ausbau der Kunst unserer Tage bilden wird. Die Linie der Figur ist, trotz eines gewissen hier mehr als sonst hervortretenden Naturalismus, von stark ornamentalem Ausdruck, der Kontur weniger absichtlich gezogen. Eine unsentimentale soziale Grösse macht sich unaufdringlich bemerkbar.

Zu erwähnen ist schliesslich noch ein sehr geschmackvolles, beinahe kultiviert zu nennendes Herrenbildnis von Beckmann, in dem Slevogtsche Einflüsse ins Realere umgesetzt scheinen. —

Es ist klar, dass dieser erste Anlauf nicht gleich zum Ziele führen kann, dazu sind die Widerstände so gross und die Sünden der Vergangenheit zu schwer zu paralysieren. Das Terrain, was bis jetzt gewonnen ist, muss mit äusserster Energie erweitert werden. Man vermisst noch manche grosse deutschen Namen und ebenso die klassischen Vertreter des französischen Impressionismus! Das sonst so ehrgeizige Düsseldorf hat sich darin von seiner Nachbarschaft einen weiten Vorsprung abjagen lassen.

Es wäre eine verkehrte Politik, die vorhandenen Mittel allzulange zu thesaurieren. Mit der zunehmenden Seltenheit guter Bilder wächst ihr Preis, und es ist dringend zu wünschen, dass in dieser materiell so bevorzugten Stadt keine Kosten gescheut werden, um in den Besitz grosser typischer Werke zu kommen, denn diese charakterisieren besser als hundert kleinere und unwesentlichere, nicht nur die Epoche, in der sie entstanden sind, sondern auch die Galerie, die sie beherbergen darf.

In einem amtlichen Rundschreiben gelegentlich der Ankündigung der neuen Kunstpläne sprach man von der Absicht Düsseldorfs, seinen „Ruhm als Kunststadt neu und endgültig zu festigen". Es ist zu hoffen, dass sich die massgebenden Instanzen nicht selbst desavouieren.

ADOLF MENZEL, INTERIEUR
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

DIE NEUORDNUNG DER MÜNCHENER NEUEN PINAKOTHEK

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Man pflegte schon seit langem die neue Pinakothek die schlechteste deutsche Sammlung zu nennen, übertrug Mängel der Organisation auf das Material, und übersah gleichzeitig die zwiespältigen Hindernisse einer entschiedenen Verwaltung wie die doppelte Aufgabe der staatlich-krongutlichen Bilderbewahrungsanstalt. Zu einer solchen hatte sich die Pinakothek unter Holmberg und Genossen ausgewachsen. Es wäre zu viel der Bosheit, wenn man behauptete, dass die Unfähigkeit der Künstler, als Galeriedirektoren zu fungieren, niemals augenfälliger gezeigt wurde, denn die grössere Hälfte der Schuld liegt hier am Kommissionswesen. Wir begrüssten darum Tschudis Rücksichtslosigkeit und hofften Gutes, als seine Hand den eisernen Besen ergriff. Die neue Pinakothek, eine Sammlung Münchener Kunst der Neuzeit, dem Forscher wie dem Kunstfreund in gleicher Weise nützlich, ein getreues Bild der gedoppelten Entwickelung unter Ludwig und Max wie des Aufkommens der anderen Richtungen, unter dem zweiten Ludwig und Luitpold! Kein Kompromiss, kein Persönlichkeitsausdruck des Galeriedirektors, eine ruhige, historisch begründete und sachlich geförderte, der Metropole Süddeutschlands zugehörige Gruppierung. Eine lokale Aufgabe, deren Berechtigung in der traditionellen Bedeutung der Kunststadt München ohne weiteres liegt. Wie sich Tschudi nun weiter dachte, sollten jene Werke ersten Ranges, die in bestimmtem Sinne für die deutsche Kunst überhaupt wichtig waren,

A. MENZEL, BLICK VON EINEM BALKON DES KGL. SCHLOSSES IN BERLIN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

einem besonderen Ehrensaal in einem Anbau der alten Pinakothek mit den übrigen hervorragenden deutschen Bildern der Neuzeit aus Staatsbesitz zugewiesen werden. Leider wissen wir nicht, wie Tschudi seinen Geschmack und die Schärfe seiner hier ebenso kulturell wie künstlerisch abwägenden Kritik betätigen wollte. Weniger politisch und minder rücksichtsvoll als sein Nachfolger, aber auch freier in der Bewegung als Leiter, hätte er die in München, wenigstens noch (dass diese Einschränkung gemacht werden kann, ist schon ein gewaltiger Fortschritt) bestehende Künstlermacht vermutlich nicht nach Wunsch behandelt, und auf dem Wege, auf dem es eben *langsam* vorzuschreiten gilt, dem Ziele erst entgegen, wäre möglicherweise das sonst so glückliche Temperament des verehrten Mannes sein Verhängnis geworden. Wenn Tschudis Anhänger in der neugeordneten Sammlung seinen radikal entscheidenden Willen vermissen, müssen sie zugleich seinem Nachfolger das hohe Lob zusprechen, dass er in der Zwischenstufe, welche diese Neuordnung darstellt, die Basis für eine in Tschudis Sinne zu lichtende und zu ergänzende neue Pinakothek gefunden hat. In der ausserordentlichen Geschicklichkeit, mit der Braune zahlreiche Klippen zu vermeiden verstand, liegt sein vorzügliches Verdienst, so sehr man auch bedauern mag, dass im einzelnen die Richtlinien nicht noch schärfer herausgehoben werden konnten. Der entstandene Kompromiss ist an und für sich bedauerlich, und der Anblick vermittelt noch keinen Gesamteindruck, der begeisterte Zustimmung bedingt. Kompromisse, immer unerfreulich, stehen der Betätigung notwendiger Prinzipien, vor allem bei der Neuordnung von Galerien, störend im Wege. Nochmals sei betont, dass hier das Bessere Freund des Guten geworden ist, und aus diesem Grunde stehe ich nicht an, die Taktik Braunes anzuerkennen. Wir werden in zehn oder zwanzig Jahren den anderen Schritt folgen sehen, und es bedarf nun einmal in München der Zeit, um die Selbstverständlichkeit, die heute auffällig wäre, nicht mehr auffällig zu machen.

Schon jetzt ist in der neuen Pinakothek die Scheidung zwischen Münchener und deutscher Kunst räumlich geschehen. Was im einzelnen der älteren lokalen Kunst angehört, wurde in die Säle des Erdgeschosses übertragen. Mit heilsamer Energie ist gesichtet worden. Um so auffälliger vermissen wir daher eine genügende Anzahl von Werken der älteren Münchener Maler, die für die frühen Genredarstellungen wichtig gewesen sind. Man wird sich wundern, gerade hier ein verteidigendes Wort für diese Kunst zu vernehmen. Aber sie muss in einer (am besten sogar einer erst neu zu schaffenden) Münchener Sammlung vollgültig vertreten sein, auch wenn uns Lebende nur mehr historische und nicht mehr künstlerische Gesichtspunkte damit verbinden. Das Fehlen der Begründer der Schule, von jeher ein Manko der neuen Pinakothek, sollte endlich behoben werden, und ich denke es mir als Ehrenpflicht des Leiters der Sammlung, dem man daraufhin gewisslich manche seiner für die Münchener doch revolutionären Anordnungen verzeihen wird, diese Anfänge gleich den Anfängen der Landschaftsmalerei in München zeigen zu können. Aber in der jetzigen Sammlung ist jede historische Orientierung über die Fragen des Zusammenhanges dieser speziellen Münchener Kunstentwickelung zurzeit noch ausgeschlossen, und wenn zum Beispiel die vorbildliche Hamburger

ADOLF MENZEL, FABRIKGEBÄUDE IM MONDSCHEIN

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

AUS DER MENZELMAPPE DES VERLAGS FRANZ HANFSTAENGEL, MÜNCHEN

WILHELM LEIBL, BILDNIS DES MALERS SELINGER
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

Kunsthalle mit Recht einen Hauptwert darauf legt, die Hamburger Kunstentwickelung klar aufzuzeigen, erkennen wir, wie gerade nach dieser Seite ein wesentlicher Richtpunkt eines moderne und historische Absichten klug verbindenden Galerieleiters liegt.

Im Erdgeschoss zu ändern wird also eine der nächsten Aufgaben Braunes sein. Im Oberstock mag er sich begnügen mit dem Erreichten. Hier hat der bereits besprochene Leiblsaal durch eine vortrefflich geordnete Wand mit Trübners Werken die erwartete Ergänzung erhalten. In den folgenden Kabinetten tritt uns als Überraschung die malerische Grazie Albert von Kellers in einem Dutzend jener kleinen Bildchen entgegen, welche höchste malerische Feinfühligkeit durch technische Routine noch sinnfälliger macht. Meist am Ende der siebziger Jahre entstanden, geben sie für die Geschichte jenes materiell empfindbaren künstlerischen Geniessens, das einstens zwischen Fortuny und Monticelli der entzückte Amateur eines modern ergriffenen Rokoko zu zeigen pflegte, die wertvollsten Dokumente, und gleichzeitig bleiben sie in dem juwelenhaften Schimmer ihrer Farben vorbildliche Äusserungen geschmackvoller und gesicherter Malkultur. Durch die Erhebung dieser Kabinette (Ausgangspunkte für einen künftigen Saal Slevogt) zu besonders wichtigen Räumen ist mit Absicht die Aufmerksamkeit abgelenkt von den drei grossen Sälen, von welchen zwei (der erste und der letzte) den Manen der Kaulbach und Piloty sowie derer gewidmet sind, die ihres Geistes. Nach diesem notwendigen Tribut an die „Heroen" der Münchener Kunst in zwei Generationen durfte dem Helden — hier trifft das deutsche Wort allein zu — der dritten Generation, der wir unmittelbar nahe stehen, der Mittelsaal geweiht werden. Wir befinden uns hier gegenüber dem Werk des Hans von Marées, wie wir es bisher in Schleissheim sahen.

Impavidum ferient ruinae. Dieses stolze Wort könnte über dem Eingang der Tribuna stehen, die von den Schöpfungen des Meisters in überlegter Anordnung doch nicht mehr birgt als Überbleibsel. Sie zeugen — und darauf allein braucht hier gewiesen zu werden — weit stärker noch als in Schleissheim für den Willen des Künstlers zur Einheitlichkeit seiner Kunst. Er ist hier verständlicher, ruhiger und offenbarender als in Schleissheim. Und doch war es im geheimnisvollen Zusammenhange mit dem schmerzvollen Bemühen von Marées gestanden, wenn nach unternommener Pilgerfahrt erst das eigene Suchen in dunklen Räumen zum Lichte geführt hatte. Vielleicht ist es das Ungewohnte, das die Stimmung nicht aufkommen liess, die dort sogleich sich einstellte, oder ist es vor diesen Bruchstücken die Überzeugung, vor Verlorenem, Unersetzlichem zu stehen?

Der Entschluss der Überführung giebt der Neuordnung den bedeutsamen Akzent. Was Dülberg schon vor zehn Jahren forderte — die Gerechtigkeit gebietet darauf hinzuweisen —, und unterdessen durch die von Tschudi ersehnte aber leider nicht erfolgte Erwerbung der Neapler Fresken verzögert wurde, ist Tat geworden. Zwischen Leibl und Trübner zur Linken, Menzel und den Meistern der Münchener Schule zur Rechten als Bannerträger des Lebendigen, hält dieser Aufrechte solange die Wacht, bis seines Amtes Genüge geschehen. Der Vorstoss hat siegreich geendet. Mit der Begründung des Maréessaales hat der Leiter der neuen Pinakothek den selbstgeschmiedeten Ehrenschild gewonnen gegen seine Feinde. Von diesem Zentrum aus wird die Befreiung von den übrigen Ketten vor sich gehen müssen.

Dass nun Feuerbach — einstens mit seiner Medea ein Hort der Sammlung — unter Marées leidet, war vorauszusehen. Der Meister ist nicht glücklich ver-

WILHELM LEIBL, DER KLEINSTÄDTER

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

J. CONSTABLE, LANDSCHAFT

treten, und der Gedanke an den Verlust der Amazonenschlacht wird jetzt doppelt vordringlich. Auch Böcklins und Lenbachs irdische Nachbarschaft, wohl angereiht an F. A. Kaulbach und Samberger, macht in gegensätzlicher Beziehung den Aufenthalt vor Feuerbachs Bildern unerfreulich. Um so glücklicher kommen in den gegenüberliegenden Kabinetten, von verschiedenen Neuerwerbungen (ein Porträt von Rayski, Bildnis von Waldmüller, zwei Landschaften von Constable, um nur einzelnes zu erwähnen) ergänzt, der Raum der Menzelstiftung, und das um vier kostbare Stücke (besonders die Landschaft und die Schauspielergesellschaft) bereicherte Spitzwegkabinet, wo auch Schleich und Bürkel Aufnahme fanden, zur Geltung. Dem Eingange entgegen, dem Leiblsaale gegenüber, sind schöne Anfänge für die Vertretung der frühesten selbständigen Münchener Landschaftsmalerei am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, Kobell, Wagenbauer, Dillis, gewonnen und einige charakteristische Köpfe Edlingers, aus der alten Pinakothek übernommen, führen aus dem Biedermeier zurück in das späte Rokoko. In besonderen Sälen des Erdgeschosses ist, wohl nur provisorisch, die hier bereits ausführlichst besprochene Tschudistiftung aufgestellt.

Ein Wesentliches ist gelungen: der Beweis für die notwendige Trennung der nur lokal wichtigen Bilder von den übrigen darf als erbracht gelten. Zu diskutieren, wohin das neue Museum bayerischer Kunst gelangen soll, erscheint müssig, so lange die Parteien streiten um die Bewilligung der Mittel. Es ist fraglich, ob das Parlament dazu die nötige Einsicht besitzen wird. Jedenfalls kann erst nach völliger prinzipieller Scheidung der beiden Materien die begonnene, aufs glücklichste begonnene Neuordnung der neuen Münchener Pinakothek ihrer Vollendung entgegengehen. Dann wird auch die Frage aufgeworfen werden können, inwieweit die Sammlung mit den Galerien von Hamburg, Berlin, Frankfurt wetteifern kann. Die Geschichte der neuen Pinakothek hat leider bisher allzuhäufig bewiesen, dass in Dingen der Kunst Eigenlob gleichbedeutend ist mit Nachteil. Wird es jetzt anders, so haben wir den 15. November 1913, den Tag der Wiedereröffnung nach der Umgestaltung, als ein bedeutungsvolles Datum einzutragen.

WILHELM TRÜBNER, IM ATELIER

VERLAG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

A. VON KELLER, BESUCH

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Es war die Serie der Arbeiten zu sehen, die Wilhelm Trübner im letzten Jahre auf Stift Neuburg bei Heidelberg geschaffen hat. Die Werke zeichnen sich durch eine unerhörte Disziplin malerischer Kultur aus und bilden einen neuen Höhepunkt im Trübnerschen Schaffen. Die Kunsthalle hat sich fünf der besten Arbeiten gesichert: das Stift in der Sonne, das Ökonomiegebäude, den Rosengarten, die Toreinfahrt und den Teich an der Parkmauer. – Gleichzeitig sah man eine Auswahl von Werken des badischen Künstlers Albert Hauseisen, der unter der jüngeren Generation badischer Künstler mit an erster Stelle genannt wird. Seine neuesten Arbeiten zeigen den Künstler auf dem Wege malerischer Verfeinerung, die besonders in seinen Porträts zum Ausdruck kommt. — Für die Monate April und Mai ist eine geschlossene Ausstellung moderner Kleinplastik vorgesehen, die zum ersten Male plastische Schöpfungen unmittelbar mit Zeichnungen und Studien der Bildhauer vereinigt.

W. F. St.

PRAG

Tschechischer Kunstverein „Manes“: Moderne Kunst.

Die Ausstellung ist reichhaltig, fast erschöpfend und überragt daher alle bisher unternommenen Veranstaltungen dieser Art. Von Franzosen sind: Albert Gleizes, Delaunays, Jean Marchand, Othon Friesz (Picasso fehlt; er ist gerade mit seinem Gesamtwerk bei Miethke in Wien zu sehen), von Russen: Archipenko, dann Polen, Rumänen, Amerikaner und Tschechen.

Trotz der Mannigfaltigkeit herrscht Monotonie. Die eigene Körperlichkeit, der individuelle Pulsschlag des

Blutes müssen auf der Mehrzahl dieser Tafeln ungeschrieben bleiben.

Von den „reinen" Kubisten ist am stärksten Gleizes vertreten. Seine kleine „Landschaft in Passy" lässt sicher Kraft ahnen. Othon Friesz' „Weib in der Hängematte" ist ein Versuch, die durch Cézanne gedeutete Bedeutung der Farbe und ihrer Grenze als raumbildende Faktoren noch stärker zu betonen, Cézannes Prinzip des farbigen Raums gleichsam auf eine Formel zu bringen. Eine prächtige Landschaft von ihm giebt eine glückliche Verbindung von Cézanne und Gogh. Jean Marchand ist ein aus der Tradition Renoirs schöpfender Künstler von subtilem Farbenempfinden. Sein Bestes sind die „Bananen", eine Komposition aus Gelb, Rot und Grün. Ein ziemlich manirierter, doch mit starker Sinnlichkeit begabter Plastiker ist der Russe Archipenko. Von tschechischen Künstlern sei der in seinen Bildern ernste, fast asketische Kubista genannt.

Auch der Kubismus kann ein Bekenntnis sein, auch er mag als Form künstlerischen Ringens neben dem Bestreben anderer Kunstepochen stehen; als ein an der Natur desorientierter Kunstwille jedoch bedeutet er für die Kunst die grösste Ernüchterung, die sie je hat erfahren können. H. F.

A. VON KELLER, CHOPIN

ERNA FRANK, S. MARIA DELLA SALUTE. RADIERUNG
AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

WEIMAR

Im *Grossherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar sind zurzeit einige plastische Arbeiten von Richard Engelmann ausgestellt. An Zahl überwiegen kleine Bronzefiguren. Sie haben alle den gleichen Vorzug, von jeder Kleinlichkeit frei, sich nicht in Einzelheiten zu verlieren, sondern auf die Wirkung im Ganzen gestellt zu sein. Besonders glücklich in der Erfindung und Durchführung des Motivs ist das Mädchen, das den Strumpf anzieht, und eines das, ähnlich der Aphrodite von Knidos, mit der Linken das Gewand fallen lässt, während die Rechte am Hinterkopf liegt. Die Vorzüge, die diesen kleinen Werken innewohnen, weisen aber sehr deutlich aus der Kleinplastik hinaus: das am Boden sitzende Mädchen, die Beine vom Gewand umhüllt, ist eine durchaus monumental gedachte Erfindung und dasselbe gilt von einer Gruppe zweier stehender Mädchen, in welcher die beiden Körper wundervoll in ihrer Masse zueinanderstehen. Hier empfindet man unmittelbar, dass erst der grössere Massstab den Körpern jene Schwere geben könnte, die der geformten Masse Sprache verleiht. Sein Bestes giebt dieser Künstler nicht im Spiel der kleinen Formen. Des wird man noch mehr inne, wenn man die drei mit dem Rücken zusammenstehenden Figürchen mit der Ausführung desselben Motivs in Marmor in halber Lebensgrösse vergleicht. In diesem für einen Brunnen gedachten Werke ist der Künstler erst seiner eigentlichen Aufgabe nahe: es ist erstaunlich, wie die so gehaltene Bewegung des Reigens, die geringe Wendung der einen Figur nun erst ihren vollen künstlerischen Gehalt ausgeben, wie das, was in dem kleinen Format fast wie ein Mangel an sogenanntem „Leben" erscheint, nun als Ausdruck innerer Spannung und als rhythmische Bewegung belebter Massen zur Wirkung kommt. Aber ganz

ERNA FRANK, SEINEQUAI IN PARIS. RADIERUNG
AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

in seinem Element ist der Künstler doch erst bei der bekannten grossen Frauenbüste mit dem verhüllten nach rechts gewendeten Kopfe. Wie erscheint hier die Skulptur nicht als Darstellung eines irgendwie bewegten menschlichen Körpers, sondern als geformte von innen heraus bewegte Masse! Wie ein Bergrücken ruhig und gross liegt die Schulter im Gewand vor uns. Und diese monumentalen Gestaltungen werden ohne Zwang aus den körperlichen Motiven entwickelt. Es ist vielleicht das Beste an dieser Ausstellung, dass sie den Beruf zur monumentalen Plastik, der Engelmanns Bedeutung ausmacht, so unbestreitbar vor Augen führt. Immer wieder wird man von der Betrachtung der kleinen Dinge zu jenem grossen Werke hingezogen und fühlt, wie da erst Kräfte frei geworden sind, die in dem andern nur schlummern. Es wäre sehr zu wünschen, dass einem Künstler, dessen Lebensaufgabe so unzweifelhaft vor ihm und vor uns liegt, möglichst reichliche Gelegenheit werde, sich auf seinem eigensten Felde zu bethätigen.

Es sei auch noch auf einige sehr interessante Blätter von Walter Rösler hingewiesen, Aquarelle und Lithographien, voller Beobachtung von Licht und Bewegung, Zeugnisse eines äusserst empfänglichen Auges und einer unmittelbar gehorchenden Hand. Da ist ein Hof mit Sonnenlicht, ein Bau mit arbeitenden Maurern, lichtumflossene Baumgruppen. Aber für wichtiger als diese ausgezeichneten Arbeiten halte ich die Versuche, die Bildmässigkeit durch Vereinfachung der Form und Zusammenfassung der wirksamen Massen neu zu gestalten. Küstenbilder mit gross angelegten Meereswogen, ein Aquarell mit Bergen, die in einfachen Farbflächen gegeneinander gesetzt sind, zeugen von diesem Streben. Wie uns viele Beispiele unserer Tage lehren, geht es dabei nicht immer ab ohne dass etwas geopfert wird. So wird vielleicht manchmal der menschlichen Gestalt zuviel von ihrer Körperlichkeit genommen und nur ein ganz schattenhaftes Dasein gegönnt, manchmal wie in der aus dem Meere ans Ufer steigenden Figur zugunsten der Wirkung im Ganzen die Bewegung im Einzelnen etwas vergewaltigt. Jedenfalls aber ist hier ein Weg beschritten, der aufwärts führt. „Die Künstler sollen nichts so sehen, wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker." Nach dieser Lehre Nietzsches handeln beide Künstler. B. Graef.

PABLO PICASSO, DIE SEILTÄNZER
AUF DER AUKTION DE LA PEAU, PARIS, ERWORBEN VON DER MODERNEN GALERIE (H. TANNHAUSER) MÜNCHEN

MÜNCHEN

In der Galerie *Caspari* fand eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Carl *Schwalbachs* statt, der sich energisch an die Spitze Jung-Münchens vorschiebt. In seiner formalen Entwickelung immer noch abhängig von Hodler und den Eklektikern der Ingrestradition, gewinnt sein Stil in der Beweglichkeit seines Rhythmus schon die empfindungsvolle Eigenart, zunächst zeichnerisch. Es bleibt abzuwarten, inwieweit eine ausgesprochene Neigung zur Vergewaltigung der Linie jugendlichem Temperament oder einem innerlichen Manko an ästhetischem Gefühl zuzuschreiben ist. Man darf Hoffnungen aussprechen, die nach der Richtung Vallotons gehen. – Die Kollektivausstellung der Dachauer (Bürgers, Dill, Felber, Hayek und andere) in der *Galerie Heinemann* bestätigte die bestehende Ansicht von der Wertung dieser Gruppe als der süddeutschen Worpsweder im guten Sinne, das heisst ohne andere als wirklich künstlerische Zwecke. Die jüngeren Mitglieder (auf Bürgers ist hier schon gewiesen worden) schliessen sich selbständig an. – In der *modernen Galerie* (Tannhauser) wurde das auf der vente „de la Peau de l'Ours" erworbene Hauptwerk Picassos „Die Gaukler" aufgehängt, zweifellos bisher die vorzüglichste und stilistisch einheitlichste Arbeit dieses leider seither abgeschwenkten Künstlers. – In *Brakls Kunsthaus* waren Entwürfe Emanuel von Seidls zu sehen.

EMIL ORLIK, PARISERINNEN AM FENSTER. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, J. B. NEUMANN, BERLIN

Aus der münchener Sezession ist endlich eine Gruppe jüngerer Künstler zu einer *„neuen Sezession“* zusammengetreten, an ihrer Spitze Weissgerber. Der neuen Sezession gehören unter anderem Püttner, Blecker, Bechtejeff, Hess, Schinnerer an.

Das Bismarckdenkmal nach dem Entwurf Hahn-Bestelmeyer soll auf dem Hoyerberg bei Lindau Aufstellung finden.

U.-B.

BERLIN

Im April wurde in den Kunstsalons wieder vielerlei gezeigt; nur weniges aber fordert zu einer Auseinandersetzung heraus. Bei *Fritz Gurlitt* interessierte besonders die Kollektion von Erich Heckel. Unter den Jüngsten ist er einer der Lebendigsten und Selbständigsten. Bei aller Absonderlichkeit und Verranntheit ist in seiner Art etwas Gestaltendes. Sein Talent ist voller Möglichkeiten. Das Dekorative hat bei ihm eine tiefere malerische Bedeutung, zum Beispiel in dem Bild „Badende im Meer“, oder in den drei Bildern, die triptychonartig nebeneinandergehängt etwas wie ein einziges Bild — der linke Teil fällt heraus — von starker dekorativer Wirkung ergeben. Auch in den Breughelartigen Landschaften (Nr. 24 und 29) ist eine neuartige Begabung. Heckel erscheint differenzierter als Pechstein. Obwohl in seiner werdenden Kunst auch noch viel Wirrwarr viel Törichtes ist, darf man ihn als einen Heraufkommenden bezeichnen. Natürlich mit Hinzufügung des heute stets notwendigen „wenn . . . .“

Das *Graphische Kabinet (J. B. Neumann)* machte mit dem hübschen Talent des Graphikers Otto Schoff bekannt. Schoff ist Orlikschüler, man spürt Einflüsse von Pascin und Guys und entdeckt auch sonst manche Abhängigkeit. Doch ist in seinen Blättern aus dem Pariser Grisettenleben auch eine eigentümliche hölzerne Grazie die ein persönliches Talent des Illustrativen ankündigt. Daneben interessierten graphische Arbeiten von Georg Tappert, technisch sehr geschickt, die Sujets voll derber Sinnlichkeit, aber immer auch mit einer Tendenz zum Kunstgewerblichen.

Bei *Paul Cassirer* zeigte Heinrich Nauen die Entwicklungsresultate der letzten Arbeitsjahre. Der grosse Saal blitzte nur so von Buntheiten; leider aber drängte sich aus der Tonfülle und aus dem „Stil“ nirgends die lebendige Natur sinnlich hervor, die gewaltsamen Anstrengungen legitimierend. Man muss Nauen nach dieser Ausstellung ein anspruchsvolles Tapetentemperament nennen; seine grossen Bilder — Stilleben, Menschen in der Landschaft, Amazonenkämpfe usw. — wirken wie stark illuminierte Kartons zu gewerblichen Zwecken. Er zerstört etwas Wesentliches um pathetischer dekorativer Stimmungswerte willen, und setzt an dessen Stelle mit lauter Gebärde etwas Unwesentliches. Die Teppichweberei könnte aus diesem Talent wahrscheinlich Vorteile ziehen. — In derselben Ausstellung irritierte die bunte Romantik der Dioskuren Klaus Richter und Magnus Zeller. Beide legen die alten deutschen Meister mit moderner Unbefangenheit, autodidaktisch dürftig aus. Wie von selbst geraten sie mit ihrem romantischen Impressionismus der Gegenstände in die Nähe reaktionärer Symbolisten. — Der Radierer Willi Geiger hat sich in seinen neuen, technisch wieder virtuosen Blättern einem neuen Stoffgebiet zugewandt; Erna Frank, die Schülerin Paul Baums, hatte eine Reihe ihrer kultivierten Anmerkungen mit der Radiernadel über die Architekturlandschaften Italiens und Frankreichs ausgestellt.

In *Caspers Kunstsalon* zeigte sich ein Schweizer Ed. Stiefel. Er ist, wie alle Schweizer, dem Einfluss Hodlers noch ganz unterthan; er stilisiert darum schon Form und Farbe, bevor er sie beherrscht. Aber es scheint hinter diesen Malversuchen ein ernster Künstler zu stehen, der der Selbsterziehung fähig ist.

K. Sch.

KÖLN

Im *Kunstverein* war Ernst de Peerdt ausgestellt, dessen Entdeckung von mehr als einer Seite in Anspruch genommen wird. Die Galerie *Flechtheim* in Düsseldorf wird demnächst eine Gesamtausstellung seines Werkes bringen, die Gelegenheit zu einer eingehenden Würdigung bringen wird.

Zurzeit bereitet sie eine Ausstellung des belgischen „Art contemporain“ vor

H. v. W.

DÜSSELDORF

Die rührige neue *Galerie Flechtheim* brachte nach einer Ausstellung chinesischer Bilder aus dem Besitz der Frau Olga Julia Wegener, die besonders schöne Stücke aus der Ming-Epoche enthielt, eine Kollektion von Odilon Redon und eine solche von Edvard Munch, die zum Teil der Sonderbund schon gebracht hatte.

H. v. W.

MÜNCHEN

Der österreichische Maler M. Kiesling, von dem wir im vorigen Heft auf Seite 395 ein Bild reduzierten, bittet uns mitzuteilen, dass er in dem Bericht mit dem Schweizer Maler R. Kisling verwechselt worden ist.

BERLIN

Mit grosser Feierlichkeit ist das neue Gebäude der Bibliothek eröffnet worden. Über Ihnes Fassadenkunst, die aus dem Bibliotheksgebäude eine Palazzo gemacht hat, ist nichts mehr zu sagen. Erwähnung verdient nur, das auch dieses Mal wieder eine schöne Gelegenheit verpasst ist. Es wäre wirklich eine Aufgabe, die unsere Besten locken könnte, eine moderne Bibliothek zu bauen. In dem Sinne etwa, wie der in manchem Punkte sehr moderne Schinkel, es in einem Plan für eine Berliner Bibliothek vorgeschlagen hat. Statt dessen ist der kostbare Platz mit leeren Repräsensationsräumen verschwendet und eine der instruktivsten Bauaufgaben der Zeit einem Hofbaubeamten übertragen worden, der nur an Theaterwirkungen denkt. Der Hauptlesesaal ist ein ungeheurer Kuppelraum (!), der konstruktiv eine ausserordentliche Leistung darstellt. Der Baurat Adams hat ihn aus Betonmasse mit einer Kühnheit konstruiert, in der wahre, innere Grösse ist. Hinterher ist Exzellenz Ihne dann gekommen und hat die stolze Betonwölbung mit Renaissanceornamenten verziert, hat Architekturkulissen errichtet und in den Beton Fugen gemeisselt, damit der Beschauer an ein Quaderngewölbe glaubt. Die beiden Pole unser Baukunst, Technik und Kunst treten in ihrem verlogenem Verhältnis zueinander wie in einem Schulbeispiel hier zutage. Zuletzt ist der Kaiser hinzugekommen und hat – in einem Lesesaal! – eine Akustikprobe gemacht. Und dann: Hurra, Hurra, Hurra!

AUKTIONSNACHRICHTEN

LEIPZIG

Die Hauptblätter der Handzeichnungssammlung Arnold Otto Meyer, Hamburg, die Ende März bei *C. G. Boerner* versteigert wurden, erzielten folgende Preise:

Moritz v. Schwind: der Traum des Ritters, 1500 M.; schlafender Ritter, 1200 M.; ein Liebespaar im Nachen, 2300 M.; die Erscheinung im Walde, 4700 M.; ritterliches Liebespaar (Öl auf Holz), 4200 M.; Skizzenbuch mit Bleistiftskizzen, 1280 M.; Bildnis von Franz Schubert, 3400 M.; das Ständchen, 3100 M.; Mangel und Armut überfallen den Müssigen, 4000 M.; Florens zum Ritter geschlagen, 2650 M.; die Sängerin Maria Hetzenecker als Maria, 4600 M. – als Norma, 1200 M.; als Hofdame in den „Musketieren", 4300 M.; dasselbe Motiv, 4800 M.; Abenteuer des Malers Binder (Öl auf Holz), 13600 M.; die „Elbe", 7000 M.; die Königin der Nacht, 3400 M.; die schöne Melusine, 11200 M.

A. Feuerbach: italienischer Mädchenkopf, 4100 M.; weiblicher Akt, 6400 M.; weiblicher Studienkopf, 6100 M.; Kinderakt, 6000 M.; Kinderakt, 1800 M.; Uranus, 4100 M.; Begräbnis des Hofnarren, 9300 M.

Genelli: Bacchus unter den Piraten, 3050 M. Jacob Gensler: Ansichten aus Cöln und Lübeck, 1350 M. A. v. Menzel: Kanarienvogel, 980 M. Olivier: Der Palast Barberini, 1350 M. Fr. Preller d. Ä.: Odysseus und Nansikaa, 1200 M.

Ludw. Richter: junges Mädchen am Brunnen (Öl), 5550 M.; Obsternte, 1350 M.; Waldmühle, 1250 M.; Rübezahl, 1200 M.; die Veilchenverkäuferin, 1080 M.; der Wandermusikant, 1550 M.; „wir gratulieren", 1400 M.; auf dem Felde, 1850 M.; Kinderreigen, 9000 M.; ländliches Idyll, 4100 M.; das Abendlied, 6400 M.; ruhendes Schäferpaar, 2600 M.

J. Schnorr von Carolsfeld: Hagen eröffnet das Blutbad, 1300 M.; die 7 Schöpfungstage, 1900 M. Spitzweg: auf der Vortreppe seines Hauses (Öl), 2700 M.

Edw. von Steinle: Selbstbildnis (Öl), 1000 M.; ebenso, 1000 M.; Selbstbildnis, lebensgrosser Kopf, 1250 M.; Rosa von Lima, 3200 M.; die alte Geschichte, 2600 M.; die Frau mit der Schüssel, 1700 M.; Sockelbilder 2500 M.; der Thürmer, 3200 M.; Pharisäer, 3100 M.; St. Johannestag, 4000 M.; ein Maientag, 3300 M.

Anton Graff: Selbstbildnis und Bildnis der Frau des Künstlers, 3100 M.; Salomon Gessler, 1850 M.; J. J. Spalding, 1200 M.

A. Altdorfer: 10 Darstellungen aus der Bibel, 2250 M. Das Urteil des Paris, 1850 M. Burgkmair d. Ä. Entwurf zu einem Denkmal Kaiser Maximilians 8100 M.

D. Chodowicki: Junge Dame und Mädchen, 1100 M. Alb. Cuyp: Dünenlandschaft, 1300 M. J. H. Füssli: verschiedene Zeichnungen, für 320, 340, 500, 420, 350 M. usw.

Sal. Gessner: Zeichnungen für Kupfer und Vignetten, 1050 M. van Goyen; Strandlandschaft, 580 M. W. Huber: Ansicht einer Burg, 650 M; Landschaft, 830 M. Rembrandt: Flucht nach Ägypten, 6200 M. –

BERLIN

Die Auktion der Sammlung Robinson, London, bei *Rud. Lepke,* brachte unter anderem folgende Preise:

Zeichnung eines verzierten Salzgefässes, Bez. Michelangelo, 1450 M.; Juan de Burgos: Verkündigung, 8100 M.; Francesco Bissolo, Madonna, 2400 M.; Adr. van Ostade: zwei Bauern, 7500 M.; Francesco di Marco Raibolini. Francia: Lukretia, 12000 M.; Schulbild des Velasquez, der Koch, 4800 M.; Canaletto: Venedig, 9200 M. Gesamtresultat 123000 M.

LEIPZIG

Vom 4.–6. Mai wird die Bibliothek und die Kupferstichsammlung von Alfred Ritter von Pfeiffer, Wien, bei *C. G. Boerner* versteigert.

PARIS

Vom 25.–28. Mai wird bei *Georges Petit* die Sammlung Dr. Arth. Sambon versteigert. Die Sammlung enthält ägyptische, griechische, römische Kunst, Kunstgegenstände des Mittelalters und der Renaissance, Persische Keramik, Handschriften und Bronzen, chinesische Malerei, Bilder der Renaissance, und Pastelle von J. B. Liotard.

MAILAND

Vom 25.–30. Mai wird im Palazzo Cova die Sammlung Gius. Cavalieri, Ferrara durch *Hugo Helbing* versteigert. Die Sammlung umfasst mannigfache Kunstwerke und Kunstgegenstände der italienischen Renaissance.

CHRONIK

Hubert Herkomer †

Im Alter von dreiundsechzig Jahren ist der bayrische Handwerkerssohn Hubert Herkomer in England als Sir und berühmter Künstler gestorben. Uns hat dieser Ruhm, wie selbst bei dieser Gelegenheit wiederholt werden muss, immer sehr kühl gelassen. Dem tiefer blickenden, dem das Echte fordernden Kunstfreund ist der Meister von Bushey, der gepriesene Maler der „Dame in Weiss“ und der „Dame in Schwarz“ der Virtuose vielfiguriger panoramenartiger Bilder, (Stadtverordnetensitzung, Schülerszenen, Sitzung der Royal Academy usw.), der Modeporträtist des englischen Adels, der Gründer einer Kunstschule, der Regisseur eines neu geschaffenen Theaters, der Stifter von Automobilpreisen, kurz der allzulaute Idealist, der die deutsche Kunst in England gewissermassen repräsentiert hat, nie viel gewesen. Mit Erstaunen hat man in all der Zeit auf die Fülle dieses äusserlich gebliebenen Talents geblickt, auf die Leichtigkeit seines Arbeitens und auf die Beweglichkeit seiner Natur. Darüber hinaus aber hat Herkomer nicht gewirkt. Er hat in geschickter Weise die Ateliervirtuosität der Münchener Malweise mit der sentimentalischen Idealisierungslust der englischen Malerei verbunden und ist so zu einem international berühmten Meister des Äusserlichen geworden. Um so mehr, als sein Hang zum Repräsentativen, zum Auffallenden (er spielte gern den „Malerfürsten“) ihn ständig in den Blickpunkt der Öffentlichkeit rückten. Ein grosser Aufwand ist nutzlos – für die Kunst – verthan.

K. Sch.

Antonio Salinas †.

Am 8. März starb in Rom der berühmte Archäologe, Numismatiker und Geschichtsschreiber Siziliens, Professor an der Universität Palermo und Direktor des Nationalmuseums daselbst, Antonio Salinas. Geboren im November 1841 zu Palermo, kämpfte er unter Garibaldi für die Unabhängigkeit Italiens, studierte in Athen und in Deutschland, erhielt den Lehrstuhl für Archäologie in Palermo, leitete die Ausgrabungen in Westsizilien, wurde Mitglied des Consiglis superiore di Antichità e Belle Arti, der Consulta Araldica, des Institut de France und vieler anderer gelehrter Gesellschaften. Sein Arbeitsgebiet erstreckte sich über die verschiedensten Zweige der alten und der mittelalterlichen Geschichte, vor allem aber der Numismatik. Das Nationalmuseum in Palermo, das er geschaffen und bis zu seinem Tode geleitet hat, wird sein Andenken späteren Generationen erhalten.

W. B.

Kunstkampf.

In Halle hat es zwischen den Stadtverordneten und dem Bürgermeister einen Kunstkampf gegeben, der Aufmerksamkeit im ganzen Reiche erregt hat. Es ist ja schon typisch, dass Mittelstädte, die es sich leisten können, Museen moderner Kunst gründen, dass junge Museumsleiter berufen werden, dass diese den edlen Ehrgeiz haben ihr Museum zu einer kleinen Musteranstalt moderner Kunstgesinnung zu machen und dass sich dann Konflikte mit jenem meist einflussreichen Teil des Publikums, der von moderner Kunst nichts wissen will,

ergeben. Das war so zuerst in den grossen Städten und ist nun in den kleineren ebenso. Eine Ausnahme aber ist es noch, dass ein Bürgermeister so temperamentvoll für seinen Galeriedirektor eintritt, wie Dr. Rive in Halle für Max Sauerlandt eingetreten ist Es scheint uns durchaus vernünftig, dass der Bürgermeister den Standpunkt vertritt, man müsse den einmal berufenen Museumsleiter gewähren und verantwortlich arbeiten lassen, man dürfe dem Fachmann nicht Barrikaden aus Laiengesinnungen errichten. Nicht so glücklich ist der Hallenser Bürgermeister gewesen, als er über diesen Gedanken hinausging. (Allerdings kann man nur nach unvollständigen Presseberichten urteilen.) Seine Rede ist dort angreifbar, wo sie für die Kunst Emil Noldes mit Gründen eintritt, die ehemals für Manet oder Leibl Geltung gehabt hätten, die uns den Arbeiten Noldes gegenüber aber deplaziert erscheinen. Dieser Fehler ist denn auch wahrgenommen worden. Vor allem hat Wilhelm Bode im „Kunstfreund" heftig gegen Dr. Rive polemisiert. Trotzdem ist Bode grundsätzlich — und auch in den meisten seiner Ausführungen — im Unrecht und hat der Bürgermeister von Halle grundsätzlich das Rechte getroffen. Das kleine Museum in Halle ist in der That ein sehr gut geleitetes Museum moderner Kunst. Es sind die bescheidenen Mittel bisher mit viel Verständnis verwandt worden. Wir haben neulich schon bei einer Besprechung des Kataloges dieser Sammlung auf den freien Geist, der dort regiert, hingewiesen und wir beabsichtigen demnächst diesem Museum einen Aufsatz zu widmen. Problematisch in diesem Museum sind, neben einigen übernommenen Bildern früherer Jahrzehnte, eigentlich nur die Arbeiten des Noldekabinetts. Nolde, über den Sauerlandt kürzlich einen begeisterten Aufsatz geschrieben hat, ist der einzige gefährliche Punkt der Sammlung. Es ist einmal gesagt worden, jeder Mensch habe seinen Ölgötzen. Nun, Emil Nolde ist der Sauerlandts. Er überschätzt ihn entschieden.

Das prinzipiell Wichtige des Falles lässt sich so formulieren: Modernitäten wie die von Nolde, wie die von unsern Jüngsten gehören in der That nicht ins Museum. Noch nicht. Sie mögen in periodischen Museumsausstellungen gezeigt werden, mögen von Museumsvereinen erworben und ein Jahrzehnt geprüft werden. Über Wert und Unwert solcher Arbeiten lässt sich heute aber noch nicht abschliessend urteilen.

Auch wird durch Zuwarten in diesen Fällen wenig oder nichts versäumt. Es ist nicht zu verkennen, dass durch die gar zu tendenzvolle, gar zu theoretische Modernität junger Museumsdirektoren eine neue Gefahr schon wieder droht. In Halle, in Sauerlandts Museum hat es nicht viel zu sagen, weil der Fall Nolde dort vereinzelt ist, weil daneben nicht mehr zu bestreitende Werte klug angehäuft worden sind Im deutschen Westen aber grassiert zurzeit die Lust, für die Museen die eben vollendeten, die kaum getrockneten Ölbilder noch unerprobter junger Maler schon anzukaufen. Das ist entschieden falsch. Das ist dasselbe was die alten, mit Recht bekämpften Museumsleiter thaten, nur im umgekehrten Verfahren. Bode schrieb in seinem Aufsatz: „Eines übersieht der Bürgermeister vor allem: der wahre Wert eines Kunstwerks hängt nicht ab von dem wechselnden Geschmack, von der Mode; der innere Kunstwert bleibt einem Werke, auch wenn der Geschmack der Richtung, aus der es hervorgegangen ist, ganz entgegengesetzt ist. Diesen Wert soll der Sammler, soll namentlich der Leiter einer öffentlichen Kunstsammlung erkennen, er soll unbeirrt vom herrschenden Geschmack (und Ungeschmack!) und selbst diesem entgegen ausschliesslich nach dem echten dauernden Kunstwert seine Erwerbungen machen." Das ist richtig. Nur erhebt sich gleich die Frage: was ist in der Kunst echt und dauernd. Bode meint es sei etwas anderes als was Sauerlandt meint; und wir haben auch wieder unsere eigenen Ansichten darüber. Eben darum aber ist eine gewisse Karenzzeit nötig. Distanz ist nötig. Was von Corinth, Slevogt, auch von Rösler, Beckmann, Hofer, Walser, Barlach, zum Beispiel, museumsreif ist, lässt sich von einem erfahrenen Kunstkenner schon beurteilen. Diese Künstler gehören einer schon vertrauten Linie an. Was aus Nolde, Pechstein und den vielen ähnlichen Talenten wird, müssen wir noch abwarten. Hier sind die Künstler zuweilen interessant, die Werke aber noch nicht organisch abgeschlossen.

Im übrigen aber ist zu wünschen, dass jeder Bürgermeister für seinen Museumsdirektor so eintritt, wie der Bürgermeister von Halle für den vortrefflichen Museumsleiter von Halle eingetreten ist. K. Sch.

Christian Morgenstern †.

Es kann nicht die Rede davon sein, an dieser Stelle die literarische Bedeutung des allzufrüh einem Brustleiden erlegenen Dichters Christian Morgenstern zu würdigen. Es soll nur kurz auf das in seiner Kunst hingewiesen werden, was ihn auch zu einem gelegentlichen Mitarbeiter dieser Blätter gemacht hat: auf das Verhältnis seiner Dichtung zur bildenden Kunst, im besonderen zur Malerei. Man geht kaum zu weit, wenn man Morgenstern einen Lyriker des Auges nennt, einen sich optisch orientierenden Poeten. Naturanlage war das malerische Erleben der Welt, das er so geistreich edel immer dem dichterischen Erleben zu verschmelzen wusste, insofern als er der Enkel einer alten Malerfamilie war, jener Hamburger Morgensterne, von deren dem Nazarenertum sich kräftig entringenden Malertalent, innigem Handwerksgeist und fein humanisiertem Naturgefühl in den letzten Jahren so oft wieder liebevoll die Rede war und insofern, als er sich dieser Enkelschaft sehr deutlich bewusst war. Wenn nur das Auge den Maler machte, so wäre er ein nicht gewöhnlicher Maler geworden. Halb ein Impressionist und halb ein Zeichner symbolischer Lebensarabesken. Man braucht nur irgend eines seiner Gedichtbücher aufzuschlagen, um gleich zu

erkennen, dass der Eindruck bei ihm in der Regel durch ein Augenerlebnis ausgelöst wurde und in der Folge erst tiefer hinabglitt, um mit Hülfe philosophierender Gefühle poetisch zu werden. Viele Gedichte sind wie poetisch erläuterte Bilder, ob es sich nun um den Anblick römischer Baureste handelt, um die Alpennatur, um Eindrücke in der Grossstadt Berlin oder in der nordischen Landschaft. Wie Bilder eines japanischen Künstlers etwa, der andeutend Extrakte von Stimmungen zu geben trachtet, der die Impression zum Ornament macht. Morgenstern fühlte selbst dieses malerische Element seiner Natur so stark, dass er in einem seiner Gedichte einmal ausruft:

„O Schicksal, Schicksal, Schicksal, warum gabst du mir den Griffel statt des angestammten Stiftes, lässest
mich darben mitten im verschwenderischsten Überfluss:
O Schicksal, nimm den Kelch der Bilder von mir, nimm
der Väter Schöpfersinn mit neuer Phantasie vermählt,
aus diesem Herzen. . . . . .“

Noch deutlicher als in seiner Lyrik tritt dieser starke optische Sinn vielleicht in den Grotesken, in den „Galgenliedern“ und im „Palmström“ hervor. Nur so konnte das Mystagogische, das Abstrakte dieser merkwürdigen Gebilde, konnten diese Kapriolen der Selbstironie eines inbrünstigen Gottsuchers sinnlich anschaulich gemacht werden. Markus Behmer erzählte mir einmal entmutigt, er hätte die Absicht gehabt ein an der Wand hängendes Handtuch, das ihm so im Hinblicken ganz unheimlich lebendig erschienen sei, zu radieren, er hätte es aber aufgegeben, nachdem er in den „Galgenliedern“ Morgensterns die Arbeit schon poetisch gethan sah. Morgenstern hatte die echte optische Phantasie, die ergründende, belebende, gestaltende Phantasie. Selbst noch in den kritischen Scherzen Palmströms. Er ging aus von einer unendlich lebendigen Anschauung. Doch ist diese Konstatierung, er sei als Dichter ein Maler von vielen Graden gewesen, keineswegs ein zweifelhaftes Lob wie es eines ist, wenn man von einem Maler sagt er sei ein Poet. Denn er hat es in jedem Fall verstanden, das malerisch Gesehene in Dichtung, das Räumliche in ein Zeitliches zu verwandeln und das Optische in ein Menschliches. Es macht geradezu seine Bedeutung aus, dass bei ihm jedes Sinneserlebnis die Farbe seiner ganz edlen, zarten und klugen Menschlichkeit annahm. Ein selten reines, durch Leiden geläutertes und für jeden Sonnenstrahl dankbares Menschentum hat ein zierliches, zur Versonnenheit geneigtes Talent so vertieft, hat es so mannigfaltig und stark gemacht, dass Morgenstern nun mit stiller Bestimmtheit in den Kreis der deutschen Dichtung dauernd eintritt. Als einer jener jung Gestorbenen, auf deren hoher Stirn eine eigene melancholische Heiterkeit wohnt und die schon während ihres entsagungsvollen Lebens alle materialistischen Interessen weit unter sich lassen. Drüben wird Heinrich Heine nun den Stammesgenossen lächelnd begrüssen; aber auch Hölderlin wird seine Hand fassen. Wie man die Hand eines Enkels fasst, in dem die edlen alten Traditionen fortleben.

K. Sch.

Die umgebaute Nationalgalerie.

„— — Es galt diesen Räumen die ruhige Geschlossenheit zu geben, die eine innere Sammlung des Beschauers ermöglicht.“ Das sagt Direktor Justi in seiner „Der Umbau der National-Galerie“ betitelten Schrift*, in der er einen Führer zum Verständnis der von ihm veranlassten Umbauten im Erdgeschoss des Hauses zu geben sucht. Wäre diese „ruhige Geschlossenheit“ erreicht worden, sie wäre durch die mehrjährige Bauzeit mit all ihren Störungen nicht zu teuer erkauft. Zu der Empfindungswelt aber, aus der heraus diese Neuordnung erfolgt ist, führt von uns aus keine Brücke.

Wenn einmal eine Galerie der Werke der letzten Jahrzehnte gebaut werden soll, so müsste diese, sagt Justi, von einem Meister gebaut werden, „der seine Zeit in den Nerven hat“. Warum ist ein solcher Meister nicht auch für diesen Umbau herangezogen worden? Man wandelt nicht ungestraft mit Epigonen und nie kann der „architektonische Anstand“ zu lebendigen Resultaten führen. Justi fürchtete, dass ein Architekt, der seine Zeit in den Nerven hat, dem Charakter des Strackschen Baues Gewalt angethan hätte. Als ob die Ornamentik in Schinkelschem Stil die, wie Justi sagt, „sehr ins einzelne durchgearbeitet und mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt“ worden ist, pietätvoller wäre, als sinnvolle Ergänzungen eines begabten modernen Baukünstlers es hätte sein können! Man hat sich ja nie gescheut, in einen romanischen Dom später ein gotisches Portal hinein zu bauen und hat es dem Takt des Baumeisters überlassen, aus der zeitgenossischen Empfindungswelt heraus eine organische Ergänzung des vorhandenen Baukörpers zu schaffen. Aber Justi hat zu unsern Architekten ein geringes Vertrauen. „Die moderne Innenarchitektur,“ meint er, „wirkt durch kostbare Materialien. Ist etwa ein Kino glücklich finanziert, so bedarf es nur noch wegen Lieferung von Marmor und Mahagoni einiger Telephongespräche und die „Architektur“ ist gemacht.“

Die räumliche Neugliederung selbst erweist sich als durchaus nicht so günstig, als man es gehofft hatte. Die Behangfläche ist durch die Neueinteilung der Säle zwar vergrössert worden, aber die Zimmer sind jetzt zum Teil so tief, dass das Licht nicht in den hinteren Teil hinein dringt. Ein Bild, wie Liebermanns „Gänserupferinnen“ ist auf diese Weise um seine ganze Wirkung gebracht. Dazu kommt, dass die Fenster die ganze Schmalseite der Räume einnehmen, dass die Lichtquelle zu gross ist und dass streifiges Licht auf die Wände geworfen wird, wodurch die Rahmen zum Teil tiefe Schatten werfen.

Man geht durch die ersten Kabinette der rechten Seite. Die vier Werke Liebermanns, worunter zwei von

* Verlag J. Bard, Berlin.

sehr grossem Format, „Die Gänserupferinnen" und „Die Flachsscheuer" hängen auf einer Wand. Es ist ganz erstaunlich, wieviel die Bilder durch die neue Aufstellung verloren haben. Ein Bild, wie die „Flachsscheuer", hatte früher einen ganzen Saal beherrscht, weil es den Mittelpunkt einer Wand bildete. Die kümmerliche Vertretung Liebermanns in der Galerie ist durch dieses Zusammendrängen seiner vier Bilder noch besonders betont. Der nächste Raum, der Trübner und seinen Kreis beherbergt, hat eine ausserordentlich ungünstige Wandbespannung, auf der vor allem Trübners Bilder schwarz und undurchsichtig wirken. Gradezu unbegreiflich aber ist es, warum für die wundervolle Leibl-Sammlung ein Kabinett ausgesucht worden ist, das neben einer den Bildern gleichfalls sehr unzuträglichen kalten Bespannung in seiner unangenehmen Winkligkeit wie ein Vorraum aussieht und eine ruhige Betrachtung der Werke dieses Feinmeisters unmöglich macht. Ein grosses Hochformat wie die „Dachauerinnen" musste viel zu hoch gehängt werden, weil ein Paneel, das in diesen Räumen herumgeführt ist, zu einem Aufhängen in bestimmter Höhe zwingt.

Vom Leibl-Zimmer steigt man einige Stufen hinauf, um zur Menzelsammlung zu kommen und man befindet sich in ausserordentlich kleinen eirunden Kabinetten mit unruhig gemustertem grünen Damast, vergoldeten Thürrahmen und einer die Verwirrung vollendenden spielerischen Ornamentik.

Justi hat die Absicht gehabt, die Hauptmeister durch eine besonders würdige Umgebung zu betonen. Die Beziehung zwischen einem Bild und seiner Umgebung kann sich aber zunächst nur auf zwei Dinge beziehen. Gutes Licht und guten Hintergrund. Daneben kommt noch das Verhältnis des Raumes, in dem es hängt, in Frage, und die Bilder, die in seiner Umgebung hängen. Die Licht- und Raumfragen sind bei der Neuordnung in der Hauptsache nicht gelöst. In diesen Menzelschen Kabinetten sucht Justi aber die Beziehungen zwischen Raum und Bildern so zu lösen, dass er den Raum im Sinne der Menzelschen Kunst dekoriert. Indem er Interieurs schafft, die, wenn auch nur von fern, an Sanssouci, an Rokoko und an die krause Linie des späteren Menzelschen Zeichenstils anklingen, verwechselt er Motiv und künstlerischen Gehalt. Mit dem Wesen der Menzelschen Kunst hat weder Sanssouci noch die friederizianische Epoche etwas zu thun und es kann im besten Falle nur eine Panoptikumswirkung erzielt werden, wenn Menzel in Interieurs gehängt wird, die denen ähnlich sind, die er gemalt hat. Da aber sowohl die Form der runden und zu kleinen Zimmerchen, wie die unruhige Bespannung äusserst ungünstig sind, so gehen die feinsten Stücke ihrer Wirkung vollkommen verlustig. Die Perlen der Sammlung, die früher in den ruhigen Zimmern des ersten Stockwerkes so köstlich gewirkt haben, das „Théatre-Gymnase", „Das Zimmer in der Ritterstrasse" und „Das Zimmer mit der wehenden Gardine" sind kaum wieder zu erkennen. Es ist auch kein glücklicher Gedanke gewesen, dass Justi die drei sogenannten Hauptstücke der Menzelschen Sammlungen, „Das Eisenwalzwerk", „Das Flötenkonzert" und „Die Tafelrunde" zu dem Mittelpunkt je eines Kabinetts gemacht hat. Abgesehen davon, dass die Formate dieser Bilder den kleinen Raum sprengen, hat Tschudi diese Bilder früher mit gutem Bedacht abseits von der eigentlichen Menzel-Sammlung aufgehängt. Justi meint, man hätte „diese früher berühmtesten Gemälde damals weniger geschätzt, weil man in ihnen hauptsächlich das Inhaltliche sah". Das ist durchaus unrichtig. Vielmehr kann weder der etwas banale Realismus des „Eisenwalzwerkes" noch die nicht sehr lebendige historische Rekonstruktion der beiden grossen Friedrich-Bilder neben der genialen Unbefangenheit der Jugendbilder bestehen und ihre Nähe, ihre absichtsvolle Betonung, schadet dem Verständnis Menzelscher Kunst.

Der linke Flügel des Geschosses ist durch die Sammlungen Marées, Feuerbach und Böcklin gefüllt. Also der Raum, der früher ein ziemlich unerfreuliches Plastiken-Kabinett war, und der vernünftiger Weise zum Aufstellen der Bilder hinzugezogen wurde. Hier aber steigert sich die Aufmachung zu einer Theatralik, wie sie Lenbach liebte, wenn er seine Kollektionen in den Ausstellungen des Münchener Glaspalastes herrichtete. Ein leuchtend blauroter Stoff, der aus Feuerbachs Bildern alle Farben herauszieht, dunkle Paneele, Marmorfussboden, eine reich vergoldete Ornamentik. In einer tiefen Nische ist ein Marées-Triptychon in einen golden ornamentierten Rahmen wie ein Altar hineingebaut. Es steht in einer tiefen Nische so weit vom Fenster, dass es niemals richtig beleuchtet ist. Diesen drei Malern, denen offenbar Justis ganze Liebe gehört, wird eine palastähnliche Umgebung geschaffen, als ob durch diesen falschen Prunk die Kraft des dekorativen Ausdrucks erhöht werden könnte, und neben dieser absichtsvollen Betonung der Gruppe Feuerbach, Marées und Böcklin stellt sich die Anordnung Leibl und die auf einer Wand zusammengedrängte Bildgruppe Liebermann wie eine tendenzvolle Unterstreichung dar, gegen die nicht entschieden genug protestiert werden kann.

Bilder sind sehr einfache Wesen, wenn sie gut sind, einfach wie die Natur selbst und sie brauchen nichts als Licht und eine ruhige Umgebung, damit die Absichten ihrer Meister zum Ausdruck kommen. Das Gegenteil ist bei der Neuordnung in der Nationalgalerie erreicht.

B. C.

NEUE BÜCHER

LITERATUR ZUR OSTASIATISCHEN KUNST

BESPROCHEN VON
OTTO FISCHER

1. Julius Kurth: Der japanische Holzschnitt. München 1911. R. Piper u. Co. Geb. M. 3.—.

2. Friedrich Succo: Utagawa Toyokuni und seine Zeit. München 1913. R. Piper u. Co. Geh. 22.—, Geb. M. 25.—.

3. Oskar Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte. Bd. II. Esslingen 1912. Paul Neff Verlag. Geh. M. 28.—, geb. M. 32.—.

4. Ernest F. Fenollosa: Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Übertragen von Fr. Milcke, durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara. 2 Bände Leipzig 1913. Karl W. Hiersemann. Geb. M. 40.—.

5. Curt Glaser: Die Kunst Ostasiens. Leipzig im Inselverlag 1913. Geh. M. 8.50, geb. M. 10.—.

6. Ernst Boerschmann: Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Band I. P'u tó shan. Berlin 1911. Georg Reimer. Geh. M. 30.—, geb. M. 35.—. Band II. Gedächtnistempel. Ebenda 1914. Geh. M. 36.—. geb. M. 42.—.

7. Meisterwerke chinesischer und japanischer Kunst. Sammlung Fuchs. Geleitwort von Otto Kümmel. Stuttgart o. J. Wilhelm Meyer, Ilschen. M. 30.—.

8. Zeichnungen nach Wu Tao-tse aus der Götter- und Sagenwelt Chinas. Herausgegeben von R. F. Martin. München, F. Bruckmann A. G. 1913. M. 250.—

9. Ostasiatische Zeitschrift. Beiträge zur Kenntnis der Kunst und Kultur des fernen Ostens. Herausgeber Otto Kümmel und William Cohn. Berlin, Oesterheld u. Co. Jahrgang M. 30.—, Einzelheft M. 8.—.

Das Interesse an der Kunst des ostasiatischen Kulturkreises ist offenbar im Wachsen begriffen. Die Gründe sind vielfach, aber für sie alle steht der eine Grund, dass hier eine ungeahnte Kunstwelt sich auftut, die an Grösse der Formung, an Tiefe des Gehalts, an Reichtum der Äusserungen und an innerer Einheit Unerschöpftes zu geben hat, ein anders bedingtes, aber gleichwertiges Gegenbild unserer gesamten europäischen Kunsttradition. Dass hierfür ein Gefühl und die Einsicht zunimmt, dafür legt auch in Deutschland eine anwachsende Literatur auf diesen Gebieten Zeugnis ab. Für alle, die nicht selber mitten in der Beschäftigung mit den indischen, chinesischen, japanischen Kunstdingen stecken, ist es schwer, unter den neu erscheinenden Schriften eine Wahl und ein Urteil zu finden. So mag es manchen erwünscht sein, wenn eine Übersicht über die wichtigsten neueren Werke einen Hinweis auf den Inhalt und die Betrachtungsweise jedes einzelnen und zugleich einen Standpunkt zu ihrer Bewertung geben soll. Ich möchte auf das Unzulängliche ebenso wie auf das Lobenswerte dieser Versuche nach bestem Gewissen hinweisen dürfen.

Woldemar von Seidlitz hat das große Verdienst, die erste Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes mit wahrem Verständnis geschrieben zu haben. Es musste das Schicksal dieses Werkes sein, dass es vor den neueren und eindringenderen Forschungen in vielen einzelnen Punkten berichtigt und überholt wurde. Vor allem ist es die Arbeit Julius Kurths, die hier unsere Kenntnisse ausserordentlich gefördert hat. Seine wertvollen Monographien des Harunobu, des Utamaro und des Sharaku sind hier bereits früher angezeigt worden. Von ihm ist nun auch in einem gut illustrierten Büchlein eine knapp orientierende Übersicht über die ganze Entwicklung des Holzschnitts erschienen. Da zugleich eine Tafel der wichtigsten Künstlersignaturen beigegeben ist, so wurde damit ein erwünschtes Handbuch vor allem für den Sammler geschaffen. Das Büchlein enthält auch viele interessante Einzelresultate in den Fragen der Datierung und der Identifizierung umstrittener Meister und Werke. Wer allerdings eine Einführung in das Wesen dieser Kunst und einen Massstab für ihre Bewertung sucht, wird auch heute noch eher bei Seidlitz auf seine Rechnung kommen.

Aus der Vorliebe des Sammlers mehr als aus dem Bedürfnis des Kunsthistorikers scheint Friedrich Succos umfangreiche Monographie über Toyokuni erwachsen zu sein. So erklärt es sich, dass hier eine ganz ausserordentlich gediegene und aufschlussreiche Arbeit über einen Meister entstanden ist, der durchaus nicht zu den Grössten, sondern nur zu den geschmackvollen Nachempfindern seines Fachs zu rechnen ist. Dem speziellen Liebhaber des japanischen Farbenholzschnitts kann diese Arbeit nicht genug empfohlen werden. Aber es muss doch auch gesagt sein, dass bedeutendere Aufgaben als diese noch der Lösung harren, dass wir zum Beispiel über den wahrhaft monumentalen Vater dieser ganzen Kunst, über Moronobu, noch nicht den ersten Versuch einer Monographie besitzen. Von dem wesentlich älteren und lebensvolleren chinesischen Farbenholzschnitt zu schweigen. Und es muss endlich auch hier wieder daran erinnert werden, dass der gebildete Ostasiate dieses ganze Gebiet einer reproduzierenden Graphik den Werken der hohen Kunst niemals gleichgestellt hat. Da uns diese heute zugänglich wird, so bekräftigt sich auch für uns dieses Urteil.

Schon der erste Band der chinesischen Kunstge-

schichte von Münsterberg hat leider den Eindruck einer wenig kritischen und oft phantastischen Kompilation gemacht. Der zweite Band, der inzwischen erschienen und der Architektur und dem Kunstgewerbe gewidmet ist, bestätigt wiederum diesen Eindruck. Auch hier ist wieder die Arbeitsleistung einer äusserst fleissigen Sammlung des verstreuten Materials von Einzelforschungen anderer Gelehrter beinah bewundernswert, aber doch fehlt es an jeder einheitlich klaren Verarbeitung. Das einigende Band zwischen dem Auszug aus diesem und aus jenem Werk ist gewöhnlich eine rasche Hypothese. Und man sieht es hier wieder, wie wenig ein Werk befriedigen kann, das nicht aus einem innern Verhältnis zu dem erkannten Wert seines Gegenstandes, sondern mehr aus spekulativer Geschäftigkeit zu erwachsen scheint. Es ist dann auch nicht die Treue und Zuverlässigkeit der Forschung das höchste Ziel, und es spricht aus noch so vielen Bänden nicht einmal eine Gesinnung.

Ernest Fenollosa tritt uns als ein ganzer und grossgesinnter Mann aus seinem umfangreichen Buch entgegen. Dies ist der erfreuende persönliche Eindruck seines Lebenswerks, das jetzt nach seinem Tode von seiner Witwe herausgegeben wurde. Er hat, als Amerikaner, Jahrzehnte lang in Japan gelebt und hat sich dort bei der Neubelebung des Interesses der Japaner selber für ihre alte Kunst offenbar grosse Verdienste erworben. Später ist er in seiner Heimat der Hauptpropagator der ostasiatischen Kunst gewesen, wie er denn auch als Sammler viel Wertvolles nach Amerika gebracht hat. Seine Ansichten über Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, wie er sie vielfach in Vorträgen und Vorlesungen ausgesprochen hatte, wollte er selber zum Buche verarbeiten, und seine vorbereitenden Notizen sind denn hier herausgegeben worden. Aber freilich: dieses Buch erscheint nun zwanzig Jahre zu spät. Denn wohl ist alles, was er sagt, von der schönsten und verständnisvollsten Begeisterung für die östliche Kultur und auch für ihre Kunstwerke getragen, wohl sind die einzelnen Epochen dieser jahrtausendelangen Entwicklung im grossen richtig und klar gesehen, wohl ist in vielen Abschnitten der Geist der Dinge selber lebendiger geworden als in manchen gelehrten Büchern. Allein die einzelnen Resultate und Angaben stehen durchaus nicht auf der Höhe der heutigen Forschung, und auch die kritische Durchsicht eines Japaners hat daran wenig geändert. Es ist eine Fülle von unhaltbaren entwicklungsgeschichtlichen Hypothesen vorgetragen und eine genaue Nachprüfung der Daten würde die Unrichtigkeit fast jeder einzelnen Nachricht ergeben. Dazu sind endlich die zahlreich beigegebenen Tafeln zum grossen Teil nach schlechten Kopien klassischer Werke oder nach minderwertigen Originalen und fast ausnahmslos in ganz unzulänglicher Technik hergestellt. Es ist also durch diese Ausgabe dem Andenken des verdienten Mannes leider durchaus kein Denkmal gesetzt und unserer Literatur eine nur wenig erfreuliche Bereicherung gegeben worden.

Das Buch von Glaser ist ein sehr interessanter und ernst zu nehmender Versuch, das Wesen der ästhetischen Kultur Ostasiens zu deuten. Für die nämliche Gesamtheit einer Kunstwelt, für die Fenollosa mit einiger Klarheit die grossen Linien der Entwicklung festlegen wollte, sucht Glaser die inneren und bestimmenden Normen des Schaffens und der Wirkung aufzudecken. Er will das ästhetische Verhalten des Ostasiaten analysieren, indem er es von den philosophischen und ethischen Anschauungsformen des Ostens ableitet oder doch zu ihnen in Parallele setzt. So ist im Einzelnen vieles gut gesehen, und insbesondere in dem Abschnitt, der das Verhältnis zur Natur beleuchtet, ein wertvoller Beitrag zu unserer Kenntnis der ostasiatischen Ästhetik gegeben. Die Glasersche Fragestellung setzt die Autonomie des Ästhetischen voraus und erklärt es nicht aus einer Verflochtenheit mit den höchsten Werten einer Kultur, nicht als den Ausfluss des religiösen Gefühls einer Menschheit. Sie fasst es rein als ein Denken und Gestalten. Und so ergeben sich ihr die gleichwertigen Kategorien des Wahren, Guten und Schönen, die der Rationalismus der Aufklärung einst ans Licht gebracht hat. Aber gerade die ostasiatische Welt sollte beweisen, dass eine solche formalistische Anschauung unzulänglich ist und dass ohne die gemeinsame Quelle des religiösen Verhaltens auch jene Kategorien nicht zu begreifen sind.

So ist denn hier die grosse Gefahr nicht beachtet worden, die überall da der Untersuchung droht, wo die Kunst von theoretischen Distinktionen aus statt von einem festen Untergrund eindeutiger Thatsachen und womöglich von der anschaulichen Betrachtung bestimmter Werke aus eine Behandlung findet.

Dem Architekten Ernst Börschman, der das Glück hatte, im Auftrag des Reiches den eingehendsten Studien über die chinesische Baukunst im Lande selber drei Jahre zu widmen, hat sich im Lauf seiner Arbeiten die tiefe und bestimmende Bedeutung des religiösen Moments für die künstlerische Gestaltung immer klarer ergeben. Er giebt nun die Ergebnisse seiner Forschungen in einer Folge umfassender monographischer Darstellungen heraus, für welche die Einheit der religiösen Kultur und ihres Ausdrucks in der architektonischen Formung das gemeinsame Thema ist. Der erste Band ist der Insel P'u to shan gewidmet, die als einer der vier heiligen Berge der Buddhisten an der südlichen Küste Chinas aus dem Meer sich erhebt und als ein Heiligtum der Gottheit Kuan-yin mit ihren zahlreichen Tempeln und Klöstern ein Ziel der Pilger ist. Sie bietet den Anlass, an einem typischen Beispiel die überall gültige Anlage dieser Baukomplexe von Tempeln, Höfen und Wohngebäuden, den Aufbau der Hallen und Häuser und ihre innere Ausstattung, zugleich aber im natürlichen Zusammenhang die Zeremonien des Kults und das Leben der Priestermönche bis zu den Gedächtnismalen der

Gestorbenen in den Grabanlagen als eine grosse Einheit vom Allgemeinsten bis ins einzelne Kleinste darzustellen. So ist hier eine unschätzbare Fülle thatsächlichen Materials geboten, nicht nur in den genauen Bauanalysen und vorzüglichen Aufnahmen für den Architekturbeflissenen, sondern ebenso in dem beständigen Hinweis auf die bedingenden Kräfte und grundlegenden grossen Ideen für alle, die ein lebendiges Begreifen der fremden Kultur zu gewinnen suchen.

Soeben ist nun der zweite Band dieses Unternehmens erschienen. Er ist den Gedächtnistempeln Chinas gewidmet, die nach altkonfuzianischer Tradition den grossen Männern der Vergangenheit bald im ganzen Reiche, bald an den historischen Stätten ihrer Wirksamkeit errichtet wurden. Wir lernen so nicht nur verschiedene Werke und Bautypen kennen, sondern erhalten zugleich manchen Einblick in die Geschichte des Landes, die von den ersten sagenhaften Kaisern, von Kung-fu-tse selber über die Feldherren, Kanzler und Dichter der verschiedenen Dynastien bis zu den Ahnen der lebenden Geschlechter in den Tempeln ihrer grossen Repräsentanten als in lebendigen noch heute uns aufnehmenden Denkmalen sich verewigt hat. Mehreren besonders bedeutenden Anlagen sind grössere Abschnitte und eine eingehende Beschreibung gewidmet, vielen konnte, da die Grundtypen sich wiederholen, mit einem Hinweis auf das ihnen Besondere genug gethan werden. So ist das überreiche und zum grossen Teil neue Material, das hier ausgebreitet ist, doch nicht durch seine Masse erdrückend geworden, und neben den genauen Aufnahmen für den Architekten oder Archäologen ist gerade in diesem Band eine Fülle der herrlichsten Werke nach Photographien abgebildet, die jedes Auge entzücken müssen.

Es steht eine ernste, klarschauende und überzeugte Persönlichkeit hinter diesen gründlichen Arbeiten. So darf man auch auf die folgenden Bände bedeutende Hoffnungen setzen. Allerdings ist die Forschung Börschmanns vor allem der heute noch lebenden und gültigen Kunst gewidmet. Eine historische Ergründung der Baustile Chinas und ebenso der Geschichte seiner Religionen bleibt als eine notwendige Ergänzung noch immer ein unerfüllter, aber dringender Wunsch. Denn wohl ist diese Kultur noch heute nicht abgestorben, aber ihre höchsten, immer nachwirkenden Kräfte liegen tief im Vergangenen.

Auch in Sammlerkreisen ist das Verständnis für die alte grosse Kunst Ostasiens erwacht. Dafür zeugt eine Publikation, die aus dem Besitz des Tübinger Universitätsprofessors Fuchs eine Auswahl wertvoller Meisterwerke der chinesischen und japanischen Malerei, dazu eine sehr schöne Skulptur in trefflichen Lichtdrucken und sehr geschmackvoller Ausstattung veröffentlicht. Die Zuschreibung der einzelnen Bilder ist nicht überall fraglos, aber die Qualität steht ausserordentlich hoch. Ein allgemein gehaltener Text von Otto Kümmel giebt eine gute ästhetische Einführung in diese ganze Bilderwelt.

Der schwedische Sammler und Orientforscher R. F. Martin hat bei Bruckmann ein sehr interessantes Werk, das er besitzt, in einer allerdings kostspieligen aber sehr schönen Mappe und in der vortrefflichsten Faksimile-Reproduktion herausgegeben. Es ist ein Album von 50 Blatt Tuschezeichnungen, angeblich nach Chinas grösstem Meister Wu Tao-tse und von dem fast ebenso berühmten Li Lung-mien ausgeführt. Es ist möglich, dass es sich in der That um ein Werk der Sung-Zeit handelt und wahrscheinlich, dass es Kopien nach Wandbildern, vielleicht der T'ang-, eher der Sung-Dynastie sind. Jedenfalls sind diese Zeichnungen schon gegenständlich vom grössten Interesse. Die erste Reihe giebt sehr zart gehaltene Darstellungen grossenteils noch ungedeuteter taoistischer Gottheiten in himmlischen Regionen, dann folgt ein im Stil etwas abweichender Zyklus der buddhistischen Höllenrichter, Blätter von äusserst feiner und diskreter Charakteristik, und endlich schliesst sich eine Folge von Kämpfen zwischen Dämonen und wilden Tieren an, die von der äussersten Wildheit und Gewalt der Konzeption sind. Und so öffnet uns dieses Werk wieder eine Seite chinesischer Kunst, die wir bisher noch kaum ahnen konnten. Wieviele Überraschungen werden uns hier noch bevorstehen?

Eine Übersicht über die Literatur zur ostasiatischen Kunst wäre unvollständig, enthielte sie nicht wenigstens einen Hinweis auf die „Ostasiatische Zeitschrift", die jetzt im zweiten Jahrgang erscheint. Auch ihr Gebiet ist die Kunst und Kultur des Ostens, von Indien bis Japan, und sie enthält nicht nur selbständige Abhandlungen, sondern auch Nachrichten aus Museen, Sammlungen, Auktionen und Kunsthandel, vor allem auch die denkbar vollständigste Übersicht über alle irgendwie einschlägige Literatur in allen Ländern. Die Beiträge sind in deutscher, französischer oder englischer Sprache abgefasst, und es scheint, als hätte sich bei der äusserst gediegenen Redaktionsleitung mit dieser Zeitschrift das Deutschtum an die Spitze einer Bewegung gesetzt, die den europäischen Kulturvölkern gemeinsam ist. Es ist die Rezeption des Tiefsten und Schönsten aus der östlichen Welt.

ZWÖLFTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

AUGUSTE RENOIR, SPAZIERRITT

HAMBURGER KUNSTHALLE

Kunst und Künstler

KARL HOFER

VON

KARL SCHEFFLER

KARL HOFER, AM MORGEN

Man glaube nicht, dass das Deutsch-Römertum in unserer Malerei überwunden ist. Der Dualismus der Deutschen, ja der ganzen nordeuropäischen Malerei wurzelt zu tief, als dass selbst der Impressionismus, der doch als ein neuer Malstil angesprochen werden darf, die Kraft hätte, den seit Jahrhunderten auf romanisch-griechische Vorbilder gerichteten Idealismus der Nordländer zu amalgamieren. Aber wenn das Deutsch-Römertum seit den Tagen Dürers in unserer Malerei auch unsterblich scheint, so verwandelt es sich doch fortgesetzt, indem es stets den Charakter des gerade herrschenden Malstils annimmt. Jene Deutsch-Römer, die wir die Nazarener nennen, waren, dem Zeitstil entsprechend, christlich determinierte Klassizisten; es waren Böcklin, Klinger und bis zu gewissem Grade auch

KARL HOFER, BADENDE

dass das Deutsch-Römertum, wie immer es sich auch gewandelt hat, fast ausschliesslich den menschlichen Körper darstellt, den nackten oder den in zeitlose, antikisierende Gewänder gehüllten Körper, der die grosse Bildfläche durchaus beherrscht. Die grosse Bildfläche! Denn auch das grosse Format, das Museumsformat ist charakteristisch für alle Deutsch-Römer. Während die Maler, die nichts wollen als gute Malerei, versuchen in das Wechselnde und Zufällige der Naturmotive das Bleibende, das Kosmische, das Gesetzliche hineinzumalen, während sie von der sinnlichen Anschauung ausgehen und diese visionär zu steigern trachten, gehen die Deutsch-Römer von abstrahierenden Kunstgedanken aus, vom Begriff des Kunstgesetzes, von einer Idee des Vollkommenen. Jene gehen von unten nach oben, diese von oben nach unten. Sie müssen darum, um ihr grosses Wollen realisieren zu können, einerseits von den alten Meistern und anderseits von der Malerei der Zeit, sei diese nun gut oder schlecht, Darstellungsformen borgen. Und das können sie nicht thun, ohne fortgesetzt von den Gefahren der Unselbständigkeit bedroht zu werden.

Der Dualismus liegt vor aller Augen. Maler wie Leibl und Marées stehen an verschiedenen Polen, sie vertreten zwei entgegengesetzte Programme. Das sehen unsere jüngeren Maler, die durch die Art ihres Talents bestimmt sind, stilisierende Pathetiker zu sein und die durch die reiche Kunstbildung der Zeit mit hellem Verstand dahingegangen sind, vollkommen ein. Sie erkennen auch die Problematik des Römertums in der Malerei und wissen anderseits die Kraft der impressionistischen Malerei zu schätzen. Sie richten darum ihren Ehrgeiz darauf, diesen Dualismus aus der Welt zu schaffen und die beiden Tendenzen der deutschen Malerei in eine Synthese zu zwingen. Sie wagen sich damit an eine Aufgabe, die fast unlösbar erscheint. Sie wollen erreichen, was selbst der geniale Cézanne nicht erreichen konnte, als dieser grosse Impressionist und Visionär des Wirklichen in idealen Figurenkompositionen um das noch zu ringen begann, was er die „Gestaltungskraft“

Feuerbach, der Auffassung der Malerei unterworfen, die zwischen 1860 und 1890 herrschte, sie waren bei all ihren hohen Stiltendenzen atelierhafte Naturalisten; und es war Marées neben seinem strengen Römertum zugleich ein Eklektizist im Stil der Münchener Altmeisterlichkeit um 1870 und auch ein Vorläufer moderner Anschauung. Aus alledem geht hervor, dass das Deutsch-Römertum niemals in erster Linie vom Willen zur guten Malerei den Antrieb empfangen hat. Was es wollte, ist etwas, das dem rein Malerischen im gewissen Sinne entgegengesetzt ist. Es wollte stets die gross zeichnende Linie, das Statuarische, das szenisch erhöhte Pathetische, es wollte den „grossen Gehalt“, wollte edle Gedanken darstellen und das Kunstgesetz an sich verkörpern. Bezeichnend ist es,

KARL HOFER, DIE FRUCHTSCHALE

nannte, als er seinen Impressionismus in den Dienst freier Phantasien stellte. Den Zwiespalt kann wohl auch dieser neue Wille zur Synthese nicht überwinden; denn es spielen Ursachen mit, die in der Zeit liegen und über die kein einzelnes Individuum Gewalt hat; aber es wird erreicht, dass das Deutsch-Römertum in eine neue Phase tritt, dass es ein neues Gesicht erhält, dass es gewissermassen impressionistisch wird.

In welcher Art diese Wandlung vor sich geht, das veranschaulicht in einer lehrreichen Weise der Maler Karl Hofer in seiner Entwicklung und in seinen Bildern. Es war von ihm schon einmal in diesen Blättern die Rede. Das war vor sieben Jahren als Julius Meier-Graefe ihn und seinen Freund, den Bildhauer Hermann Haller in Rom aufsuchte und über seine Eindrücke dann berichtete.*

Hofer hat bald nach dieser Zeit Rom verlassen und ist nach Paris gegangen; er hat sich dort mit der modernen Malerei in schweren Kämpfen auseinandergesetzt und es hat vor kurzem der jetzt in Berlin Lebende in einer Kollektivausstellung bei Paul Cassirer Rechenschaft von den Ergebnissen gegeben. Es fällt bei dieser Konstatierung schon auf, dass der Entwicklungsweg anders ist als sonst bei den Deutsch-Römern. Maler wie Böcklin, Feuerbach, Marées und andere erlernten in München, Weimar, Antwerpen, Paris oder sonstwo im Norden die Malerei und machten dann Italien zu ihrer zweiten Heimat. Hofer hat umgekehrt, nach einigen Lehrjahren bei Kalckreuth, in Rom begonnen, hat es dort zu einem gewissen strengen formalen Darstellungsstil schon gebracht, wie die dem Aufsatz Meier-Graefes beigegebenen Abbildungen es zeigen, und hat das alles dann aufge-

* Jahrgang V. S. 424 f.

KARL HOFER, ZWEI AKTZEICHNUNGEN

KARL HOFER, MODELLE

KARL HOFER, FAHNENTRÄGER

geben, um in Paris wie von vorne zu beginnen. In den sieben Jahren, wo Hofer das plastisch Feste seiner Bilder malerisch aufzulockern die Absicht hatte, war es oft ein beängstigendes Schwanken. Ein Schwanken auch zwischen den Vorbildern. Jetzt aber steht der Künstler scheinbar an einem neuen Abschluss. Plötzlich ist eine ausserordentliche Schaffenskraft bei ihm durchgebrochen und er hat im ersten Viertel dieses Jahres eine so grosse Anzahl umfangreicher Bilder geschaffen, dass die rein manuelle Leistung schon mit Staunen erfüllt. Betrachtet man diese Bilder mit dem Ernst, den sie fordern, so lässt sich der Eindruck etwa dahin zusammenfassen, dass wir vor den Arbeiten eines Malers stehen, dessen Natur der unseres Ludwig von Hofmann verwandt ist, der, kraft einer grösseren malerischen Energie, einer konsequenteren Durchquerung des Impressionismus über Ludwig von Hofmann aber entschieden schon hinausgelangt ist, wenn seine Art auch die Gefahren des Hofmannschen Idealismus keineswegs schon überwunden hat. Drückt man die beiden Absichten, die Hofer mit heftiger Anstrengung in eine Synthese zwingen will, rein technisch aus, so kann man sagen, es suchen in seinen Bildern Kontur und flächige Malerei einen Ausgleich, ohne ihn schon zu finden. Der kräftige Kontur gross in den Raum gestellter Körper will die Malerei monumental machen und sie mit hellenistischer Architektonik, mit einem humanistisch edlen Pathos erfüllen; die vom Impressionismus abgeleitete Malerei anderseits möchte den Kontur aufsaugen und die Stilform sinnlich valeurreich und malerisch lebendig machen. Es giebt frühe ingreshafte Aktmalereien von Manet, wo die Malerei noch wie zwischen den Konturen und doch auch schon selbstherrlich fleischlich ist. An sie denkt man im Vergleich. Auch an Gauguins dekorativen Konturimpressionismus denkt man, oder an Henri Matisses drei Frauen am Meer, die im Museum Folkwang in Hagen i. W. hängen. Doch dann wird man auch wieder an den Körperkanon von Marées erinnert — Hofer erscheint wie ein französierter Marées — an Delacroix' romantisierten Raffaelitismus, an Grecos heftig beseeltes Barock, an Cézannes architektonisch bauenden Impressionismus und an manches andere noch. Nicht als ob Hofer nachahmte; sein Problem hat ihn ganz von selbst in die Nähe derer gebracht, die ähnliche Probleme bearbeitet haben. Ihn verbindet mit Künstlern wie Hodler, Matisse, Gauguin, Marées, L. von Hofmann eine gewisse wissenschaftliche Arbeitsweise, aus der sich ein selbstgebildeter Formalismus ergiebt. Der eigentliche Schöpfungsakt geht intuitiv vor sich, ruckweise und sehr schnell; aber er ruht auf einer kühlen Wissenschaftlichkeit. Blättert man in den Zeichnungen Hofers — Zeichnungen verraten von der Arbeitsweise des Künstlers ja immer am meisten —, so fällt es auf, dass sie denen Rodins ähnlich sind. Das ist wieder nicht banale Nachahmung; doch es ist charakteristisch, dass Hofer zwar impressionistisch aber wie ein Bildhauer zeichnet. Wie denn ja auch in allen seinen Bildern das Statuarische ein wichtiges Element ist. Das Skulpturale ist nicht mehr so offenbar wie in den Werken der römischen Zeit; aber unter der auflockernden Malerei ist es nicht minder entschieden noch vorhanden. Es liegt Hofer offenbar dieser Zug zum Statuarischen tief im Blut und er kämpft darum einen verzweifelten Kampf, wenn er zugleich ein ursprünglicher Maler, ein Impressionist sein will. Auf allen Bildtafeln spürt man diesen Kampf des Umrisses, der Silhouette, des

KARL HOFER, AM MEERESSTRAND

skulptural Empfundenen gegen das malerische Leben der Valeurs und der farbigen Fläche. Zwei-, dreimal hintereinander wird dasselbe Motiv gemalt, und es wird jedesmal geschmeidiger, malerischer, blühender; das Kartonmässige tritt bei jedem neuen Versuch mehr zurück. Dieses ganze tiefernste Ringen ist ein Kampf um Unmittelbarkeit. Das Talent fordert von Hofer, dass er mit Menschenkörpern musiziert, seine Anlage ist auf das Dekorative, Rhythmische und Klingende gerichtet; die Einsicht aber will das alles vertiefen und vergeistigen durch eine Malerei, die das Kosmische gibt, die alle Erscheinung beseelt und unendlich macht. Beides zu vereinigen: das ist das Kunstproblem dieses in seiner Verallgemeinerungslust ganz deutschen Künstlers. Dieser Wille verdammt seine Kunst jetzt noch — und vielleicht auf immer — zu einer mehr oder weniger peinlichen Unfertigkeit. Die Bilder sehen oft nur wie Untermalungen aus, so reich die Fläche auch nuanciert ist; Augen, Mund und Nase der Figuren sind fast nie gemalt, sondern sind nur als dicke braune Striche in der Vorzeichnung stehen geblieben. Hofer entscheidet sich lieber für das Unfertige als für das Konventionelle; das ist gut, aber es ist nicht das Endgültige. Hier ist ein Deutsch-Römer, der mit verbissenem Ernst das Heitere, das Glückliche, das vom Materiellen ganz Befreite darzustellen sucht. Er möchte das Typische impressionistisch persönlich geben, das Skulpturale malerisch, das Gesetzmässige unmittelbar lebendig, er möchte zugleich Kartongrösse, eine valeurreiche Malerei und Koloristik, möchte das Systematische naiv thun und das Naive wissenschaftlich sicher. Er malt im wesentlichen aus dem Kopf, aber in seinem Kopf herrscht das Modell. Er macht alles zur Dekoration, will aber auch wieder viel mehr als nur das Dekorative.

Bezeichnend ist, dass man bei einer Unterhaltung über Hofers Kunst vom Allgemeinen nicht loskommt. Es lockt das Problem seiner Kunst zu vielen Anmerkungen; über die einzelnen Bilder ist viel Unterscheidendes aber nicht zu sagen. Denn es wird nicht jede Arbeit dem Maler zu einem neuen Anschauungsproblem; er schöpft vielmehr immer aus einem und demselben Quell. Er nimmt die Gestaltung nicht aus der Natur, sondern aus sich. So bleibt ihm also nur die Realisierung seiner inneren Ornamentalität, seiner abstrahierenden Rhythmik. Daher eine gewisse Eintönigkeit in der doch sehr erregten Pinselhandschrift, die etwas gleichförmige Pracht der Farbe, dasselbe antikisch barocke Farbenspiel überall, das die vielen Bilder zu Variationen eines einzigen Themas macht, und die etwas zu sehr geschmacklich kultivierte, die zu süsse Monumentalität. Hofers Bilder sind Klänge, nicht Melodien, ihre Schönheit ist unbestimmt, ja unindividuell. Doch verraten sie alle auch die Sehnsucht zu einer neuen Bestimmtheit. Hofers Begabung wohnt, wie die aller Deutsch-Römer, in Hesperien; aber es macht seine Bedeutung aus, dass er in Hesperien als Impressionist leben möchte.

Will man einzelne Bilder doch herausheben, so sei auf die schöne, gauguinartige Komposition der drei Figuren mit der Fruchtschale hingewiesen, auf das noch in einem Zwischenzustand befindliche Familienporträt, auf die zweite Fassung der mit einer gewissen atmosphärischen Monumentalität „im Meeressand" lagernden weiblichen Figuren, auf die delacroixartigen drei Jünglinge mit bunten Fahnen, auf das unter Palmen badende Hindumädchen, auf das Paar im Bett, oder auf das Interieur mit weiblichen Figuren. In allen diesen Werken und auch in den anderen, sind edle Schönheiten, doch daneben immer auch gewisse Leerheiten. Sie alle zeugen dafür, dass Hofer in diesen sieben Jahren viel erreicht hat, aber auch, dass er erst zu realisieren beginnt, was ihm vorschwebt.

KARL HOFER, ZEICHNUNG

KARL HOFER, FAMILIENBILD

BRIEFE DEUTSCHER MALER

Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem andern eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Schiller.

Wir haben zu verschiedenen Malen Künstlerbriefe mitgeteilt, von Menzel und Leibl, Schadow und Krüger, von Courbet, Manet, Goya, Marées und vielen anderen. Es waren stets Briefe, in denen Schaffende über ihre Kunst oder über ihr Menschentum wertvolle Anmerkungen gemacht haben, Dokumente, die in irgendeiner Weise immer zurückweisen auf die Werke der Schreiber. Sie alle lehren, dass selbst im zufälligen Briefblatt der rechte Künstler sich noch als Künstler giebt, dass er nichts schreiben kann, ohne seine eingeborene Leidenschaft für das Problem der Kunst zu zeigen, ohne das Wesen künstlerischer Gestaltung irgendwie zu erörtern.

Heute veröffentlichen wir eine Reihe von Gegenbeispielen, Briefe deutscher Maler, die in den siebziger und achtziger Jahren einen bedeutenden Ruf gehabt und als führende Künstler gegolten haben. Diese Briefe sind unter sehr vielen anderen, die alle genau denselben Charakter haben, tendenzlos ausgewählt worden. Sie sind an die Inhaber der Berliner Kunsthandlung von Lepke, die damals am meisten Ruf hatte, gerichtet und betreffen Verkaufsangelegenheiten. Sie sollen darthun, wie deutsche Künstler vor dreissig bis vierzig Jahren über ihre Kunst dachten und schrieben und sollen einen Rückschluss auf ihre einst und auch wohl noch heute gepriesenen Werke anregen. Künstlerbriefe sind stets Selbstbekenntnisse — selbst Geschäftsbriefe. Diese Folge von Briefen zeichnet darum nicht übel ein Berufsmilieu der deutschen Kunst in den Gründerjahren. Insofern hat sie ein gewisses historisches Interesse. Dieses rechtfertigt, trotz der negativen Tendenz, die Publikation.

Die Redaktion.

Geehrtester Herr! *München d. 4. 5. 73.*

In ein Paar Wochen wird ein Weinkoster auf dem Wege zu Ihnen sein. Für ein grösseres Bild ist der Entwurf fertig mit 6 Figuren. Um einen Tisch in einer behaglichen, vertäfelten Landschenke sitzen der Dorfpfaff, Wirth, Wirthin u. Tochter u. lachen unbändig (verschieden) über das neueste Jägerstückchen eines jungen flotten Gebirgsschützen. Der Oberförster neben ihm hat seine Bedenken über die Wahrscheinlichkeit der Begebenheit. Ueber diesem in erster Linie für Sie bestimmten Gegenstande werden Sie mich bei Ihrer nächsten Hierherkunft treffen.

Mein Umzug in ein neues besseres Atelier wird einige Verzögerung verursachen, auch möchte ich Ende Mai, Anfangs Juni auf 8 Tage nach Wien. So wie ich ausgezogen bin werde ich Ihnen, wahrscheinlich durch den Weinkoster, meine neue Adresse angeben.

Mit Gruss u. grösster Hochachtung Ihr ergebener
Ed. Grützner.

München d. 3. Juni 76.

Geehrtester Herr Lepke!

Es freut mich, dass Ihnen der Weinschmecker gefällt. Der Preis dafür beträgt (wie früher ausgemacht) 1000 Gulden. Ueber seinen Nachfolger werde ich sobald als mir nur möglich herziehen, ich habe dafür bereits einen neuen höchst originellen Kopf angagirt.

Mit Gruss u. grösster Hochachtung Ihr ergebend
Ed. Grützner.

München d. 30. Sept. 76.

Geehrtester Herr Lepke!

Der für Sie bestimmte Bruder Bräumeister ist fertig. Er ist im Begriff fürs Refektorium ein vorzügliches Kloster-Sommerbier aus dem Keller zu tragen u. prüft unter Wegs die Güte des Stoffes. — Wenn er gehörig trocken ist werde ich ihn per Eilgut an Sie abgehen lassen u. wünsche ich dass Ihnen das Bild so gut wie dem Bruder sein Bier gefällt.

Mit bestem Grusse u. grösster Hochachtung Ihr ergebend *Ed. Grützner.*

Sehr geehrter Herr!

Von einem kleinen Ausfluge zurückkehrend, fand ich Ihre geehrte Anfrage betreffs des Preises des letzgesandten Bildes „Cardinal frühstückend", vorstellend, vor. Ich erlaube mir Sie in Kenntniss zu setzen, dass ich bei dem Bilde den gleichen Preis (6000 m.) einhalte, wie bei den Anderen. Wie Sie Sich bereits überzeugt haben werden, habe ich das Bild mit aller Sorgfalt vollendet, und ist bedeutend mehr Arbeit daran gewesen als bei den Letzten.

Zu meiner grossen Freude habe ich auch bei Durchlesen Ihres geehrten Schreibens gesehen, dass das Bild Ihnen gefällt und zeichne *Hochachtungsvollst*

München 24. Juli 82. *August Holmberg.*

Düsseldorf, 24. Juli 1878.

Geehrtester Herr Lepke!

Für Ihr frdl. Schreiben und den Betrag von 2400 Mark meinen verbindlichsten Dank.

Was die beiden andern Bilder anlangt, so ist es mein Wunsch, Ihnen dieselben für feste Rechnung zu verkaufen, und thue ich deshalb ein Uebriges, indem ich Ihnen die „Rosenlaube" mit 1500 M. und die „Venetianerin" mit 400, zusammen also 1900 Mark offerire. Billiger kann ich dieselben nicht weggeben, was Sie auch anerkennen werden, zumal, wenn ich Ihnen sage, dass ich allein für die beiden Rahmen circa 150 M. zu zahlen habe. Zu alledem aber werde ich Ihnen, wie schon erwähnt, statt des alten Köpfchens ein ganz neues ausgeführtes malen, mit dem Sie dann hoffentlich auch noch ein gutes Geschäft machen.

In der Hoffnung, dass diese Offerte zum gewünschten Abschluss dieser Sache führt, grüsse ich
hochachtungsvoll
J. Scheurenberg.

Lieber Lepke. *Mittwoch*

Wenn Sie hier sind, bitte ich Sie, zu mir zu kommen. Seien Sie ohne Sorgen, Soldaten habe ich nicht mehr gemalt, sondern eine Idylle. Besten Gruss
F. Werner.

Sehr geehrter Herr Lepke.

Hierdurch in aller Eile die ganz ergebene vorläufige Anzeige, dass ich von gestern Früh (Mittwoch) bis heute Mittag (Donnerstag) an Ihrem Bilde gearbeitet habe und die Änderung sehr zu Gunsten des Bildes ausgefallen ist; natürlich zog diese eine Änderung noch einige andere, wenn auch kleine, nach sich. Sowie das Bild trocken ist, erhalten Sie es von mir zugeschickt — bitte also bis dahin mich gütigst entschuldigen und sich freundlichst gedulden zu wollen. Noch erlaube ich mir, Sie ganz ergebenst daran zu erinnern, dass das Bild nach unserer Abmachung noch, bevor Sie dasselbe abgeben, photographiert wird; wollen Sie

sich daher gefälligst überlegen — wenn es Ihnen passen würde. In diesen Tagen gehe ich an die Änderung Ihres andern Bildes (Mühlengrund).

Mit Hochachtungsvollstem Grusse Ihr

O. Scherres.

Cronberg b. Francfurt d. 11. 6. 71.

Mein geehrter Herr Leppke,

In Erwiederung Ihrer geehrten Zeilen erlaube ich mir zu bemerken, dass der Irrthum in den Grössen der bestellten Bilder aus meinem ersten Briefe herzuleiten ist, in welchem ich Ihnen die Grösse der Bilder à 6000 frs inclusive des Rahmens angab.

Obgleich ich für 6000 frs schon Bilder für einige Centimètres grösser gemalt habe, so habe ich in Anbetracht der reichen Composition und pikanten Beleuchtung doch diesen Preiss gemacht. Um Ihnen jedoch gerecht zu werden habe ich mich angeboten bei diesen grösseren Bildern den Rahmen und die Verpackung zu übernehmen.

Was das kleinere Maass betrifft so ist es die nämliche Grösse welche ich in letzterer Zeit für Sie gemalt habe.

Während also um deutlich zu sein das Lichtmaass der grösseren Bilder

72½ C. auf 1 M. 38½ C. ist,

sind die kleineren Bilder

56½ C. auf 1 M. 7¾ C. Lichtmaass.

Das Vierte Bild bin ich immer bereit wieder zurück zu nehmen im Falle es Ihnen nicht conveniren sollte.

Indem ich Sie freundschaftlichst grüsse bleibe ich Ihr ergebener

Adolph Schreyer.

Frankfurt a/M 20. April 1876.

Mein lieber Herr Lepke.

Ich habe Ihre werthen Zeilen v. 8. d. M. nicht recht verstanden, Sie schreiben als erwarteten Sie ein bestimmtes Bild; während wir im vorhergehenden Briefe uns zuerst verständigten über ein Bild von fr 4,000 oder fr 5,000 u. da Sie in Ihrem letzten Schreiben die Grösse v. fr 5,000 acceptirten so kann ich unmöglich das Bild auch schon fertig haben. Ich werde Sie daher bitten mich bald möglichst wissen zu lassen ob hier ein Missverständniss obwaltet und ferner möchte ich bitten, da ich von der Grösse 5,000 einige neue Motive angefangen habe, was Sie wünschen —

Schnee — Sonne — arabisch oder Wallachisch ich werde Ihnen alsdann eines aussuchen u. bald vollenden. Wir sind noch in Frankfurt u. werden zuerst Ende Mai in Cronberg einziehen. —

Anfang Mai gehe ich nach Paris. —

Mit freundlichem Gruss Ihr Ad. Schreyer.

Mein geehrter Herr Lepke

Im Auftrage meines Mannes beantworte ich Ihre Zeilen, die ihn hier, in Paris, angetroffen haben.

Mein Mann fängt wieder an zu arbeiten und auch Ihr Bild soll bald vorgenommen werden.

In Betreff der Bestellung von zwei weiteren Bildern soll ich Ihnen mittheilen dass mein Mann auf die Grösse von 6000 francs eben keine Engagements eingehen kann, er hat die Absicht alle noch rückständigen Versprechungen auf die Grösse abzuwickeln u. will dann die Grösse von 6000 francs zu 8000 francs verkaufen. Wünschen Sie zwei Bilder zu 12000 francs so ist mein Mann bereit von Ihrer Bestellung Vormerkung zu nehmen.

Mit den besten Wünschen für ein glückliches neues Jahr und in der Hoffnung Sie hier zu sehen grüsst Sie mein Mann verbindlichst M. Schreyer.

Geehrter Herr! M. d. 18 März 69.

Mit grossem Vergnügen entnehme ich aus Ihrem werthen Briefe, dass meine Leistungen auch bei Ihnen u. Ihrem gewählten Publikum Anerkennung finden. Es wäre mir wohl sehr angenehm gewesen, bei meinem ersten Auftreten in Ihrem Salon mit Ihnen zugleich in geschäftliche Verbindung treten zu können, muss diesen Wunsch aber, da das bei Ihnen ausgestellte Bild schon verkauft, auf ein anderes Werk meiner Hand versparen. Der Preiss meiner Bilder in dieser Grösse, wie das bei Jhnen, ist für den Händler fl. 1800. Indem ich nochmals danke für Ihre freundliche Mittheilung, ersuche ich Sie zugleich das Bild bis Ende kommender Woche an meine Adresse Schillerstr. Nr. 27 zurücksenden zu wollen. Hochachtungsvollst

Ant. Seitz.

Adl. Gaussen d. 6ten September 67.

Mein sehr verehrter Herr Lepke!

Wieder ein Mal bin ich so frei gewesen ein Paar Bilder zu zaubern, wozu ich Sie gehorsamst bitten möchte, mir die nöthigen Rahme gefälligst bestellen zu wollen. Das eine Bild zu welchem ich Ihnen der Sicherheit wegen das genaue (Lichtmaass!) Maass beilege, stellt ein Paar Kinder dar, die auf einem Bodenraum eine Katzenwöchnerin füttern. Diesen Rahmen wünschte ich ziemlich breit, aber mit recht

zarten Gliederungen, denn die beiden Figürchen sind ziemlich klein im Raume disponiert.

Dann möchte ich Sie noch bitten, mir ein paar Rähmchen von 7³/₄ Zoll Breite und 9³/₄ Zoll Höhe zu bestellen. Ich beabsichtige zu diesen Rähmchen die betreffenden Köpchen fertig zu machen. Ob ich aber noch während meines hiesigen Aufenthaltes dazu kommen werde, steht noch dahin. Sollte mir das hier nicht gelingen, so werde ich das Versäumte in Berlin nachholen, nähmlich in diese beiden Rähmchen ein Paar andere Köpfchen hineinmalen.

Indem ich Ihnen wie Ihrem Herrn Bruder das beste Wohlergehen wünsche habe ich die Ehre mich Ihnen ganz unterthänigst zu empfehlen.

Ihr F. Kraus.

München den 13. Febr. 72.

Geehrter Herr Lepke!

Heute habe ich die 3 Bildchen welche Sie bei mir bestellten abgesendet. Für weitere 3 habe ich die Goldrahmen bei Radspieler bestellt. Ich werde die Bestellung möglichst der Reihe nach ausführen und da werden Sie diese 3 Bilder jedenfalls früher bekommen eh ich daran denke für jemand anderen in Berlin etwas zu malen. Hochachtungsvoll ergebenst

Ed. Schleich.

München den 17. Mai 73.

Geehrter Herr Lepke!

Eben sind mir 1200 fl. für die 3 Bilder die Sie mir überschickten zugekommen es freut mich dass Sie mit selben zufrieden sind.

Mit herzlichster Begrüssung Ihr ergebener

Ed. Schleich.

Venedig St. Vio, Casa Barbier am 13. Nov. 1882.

Geehrtester Herr Lepke

Ich habe gestern einen Brief vom Fürsten Lichtenstein bekommen in welchem er mir sehr viele schöne Redensarten machen lässt, und welchem ich den Werth beilege den er verdient. Von eingeweihter Seite aber erfahre ich dass es durchaus nicht unmöglich sei, dass dieser Herr sich nun, da er von mir das Bild nicht bekommen hat, an Sie wende — und obwohl ich bei seiner exemplarischen Unentschlossenheit nicht glaube er werde diesen Versuch sofort machen — möchte ich mir doch erlaube Sie darauf aufmerksam zu machen. Es würde mir begreiflicher Weise leid thun wenn dieser Mensch nun mein Aquarell billiger bekäme als er es mir zahlen musste. Sie werden dabei am besten wissen was zu thun.

Ich bin bereits bei der Arbeit — aber was für einer! Ein Portrait nach einer Photographie zu malen ist nirgends ein Vergnügen aber am wenigstens hier wo jeder Mensch den man auf der Strasse sieht ein schönes Modell ist.

Hat sich denn noch keine Seele gemeldet die mein Bild kaufen will?

Ihr aufrichtig ergebener

Ludwig Passini.

Venedig S. Vio, Casa Barbier am 11. Dez. 1883.

Sehr geehrter Herr Lepke,

Ich habe heute per Eilfracht ein Packet in Wachsleinwand an Ihre Adresse abgeschickt. Es enthält das Ihnen gehörige Aquarell aus der Scuola del Carmine — und habe ich 2 Figuren nebst einigen Kirchengeräthen hineingemalt. — Ich hoffe dass diese Bereicherung zu Ihrer Zufriedenheit ausgefallen ist. —

Mit besten Gruss Ihr ergebenster

Ludwig Passini.

Genf den 11. November 1870.

Geehrter Herr!

Heute erhielt ich Ihrer werthes Schreiben nebst 850 Francs für die Zwei Bildchen welche ich Ihnen nach Berlin geschickt habe. Ich male soeben ein Interieur welches sehr glücklich ist als Sujet. Es stellt vor einen Jäger welcher am Kaminfeuer seine Flinte abtrocknet und sieht dabei auf sein Töchterchen welches eine Schnepfe aus der Jagdtasche genommen u. mitleidig betrachtet neben an steht ein Jagdhund welcher gierig darauf spannt.

Sobald ich dies Bildchen vollendet habe hoffe ich nach Berlin zu kommen. Achtungsvoll

A. Dieffenbach.

Sehr geehrter Herr!

Gegenwärtig habe ich verschiedene fertige Arbeiten in meinem Atelier von denen ich die meisten für Ihr Geschäft geeignet halte. Wohl wissend, dass die Zeit jetzt sehr ungünstig ist, habe ich die Preise viel niedriger gestellt, auch ist Grund zu der Annahme, dass die schlechten Conjunkturen nicht lange andauern werden. Auf jeden Fall würde ich Sie ersuchen mich mit Ihrem Besuch zu beehren mit der Bitte Ihren freundschaftlichen Rath in Anspruch nehmen zu dürfen. Indem ich bitte mich benachrichtigen zu wollen ob ich Ihren Besuch erwarten darf, oder Ihnen eins von den Bildern zusenden soll, zeichne ich hochachtungsvoll Ad. Begas.

Berlin d. 13. Oct. 1873.

PIERRE POLYCHROMÉE
ART CHINOIS, EPOQUE TANG

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

ADOLF OBERLÄNDER, AM BACH

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION

VON

ERICH HANCKE

Es ist eine mühsame Arbeit sich in der diesjährigen Ausstellung der Sezession einen Eindruck zu bilden. Höhepunkte, wie sie innerhalb der Künstlergemeinschaft noch im vorigen Jahre das Liebermannkabinett und früherhin stets auch die Bilder von Slevogt, Corinth, die Plastiken von Gaul darstellten, um die sich die geringeren Talente übersichtlich und anspruchslos gruppierten, fehlen diesmal. Liebermann ist nur durch weniger wichtige Arbeiten zurückhaltend vertreten; Corinth scheidet ganz, Slevogt und Gaul scheiden nahezu aus. Im Gegensatz zu dem früheren aristokratischen Charakter herrscht jetzt ein demokratischer, eine anscheinende Gleichheit der Talente, anspruchsvoller und absprechender Talente, deren Niveau jedoch kaum zur Vertiefung einladet. Auch die Kunst des Auslandes, deren Vertretung diesmal fast ausschliesslich der Sammlung Stern überlassen bleibt, ist nicht imstande den chaotischen Eindruck des Ganzen zu mildern; so dass es einer energischen Entschliessung bedarf, ehe man den Mut findet dem Einzelnen näherzutreten und darin nach Resultaten oder wenigstens Entwicklungsmöglichkeiten zu suchen.

Für alle aufzuwendende Mühe wird man allerdings schon durch ein einziges Bild, den grossen Renoir, reichlich entschädigt. Ein Bild von solch glücklicher Selbstverständlichkeit, dass es vergessen lässt, dass man in eine Kunstausstellung heut wie in ein Examen geht, wo man daraufhin geprüft wird, ob man auch noch ganz auf der Höhe der modernsten Strömungen sei. Was für ein altmodisches Bild ist doch dieser „Spazierritt“! Ein höchst banales Motiv — Simm oder ein anderer

HANS THOMA, CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN (1881)
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Maler dieser Klasse pflegte es mit Vorliebe zu behandeln — ganz naturalistisch wiedergegeben, ohne irgendwelche Prätensionen von Stil in Form und Farbe und doch, durch die unbewusste Grösse der Anschauung, zum grossen Stil erhoben. Trotz der Naivität, mit der die Pferde gegeben sind, ist alles in dem Bilde bewundernswert. Die üppige Amazone in schwarzem, wundervoll getöntem, durch eine rote Rosenknospe gehöhtem Reitkleid, mit dem weichen, weissen, vom Schleier halbbeschatteten Gesicht ist mit namenloser Zärtlichkeit gemalt. Nicht weniger schön aber ist der Knabe, der mit dem Email des Gesichts und dem feinen über die ganze Figur verstreuten Blau sehr angenehm an die Hauptfigur von Manets „Frühstück im Atelier" erinnert. Rätselhaft ist der Glanz des Bildes bei so grosser Ökonomie der Farbe und die fest geschlossene Wirkung der riesigen Leinwand bei Vermeidung aller konventionellen Dunkelheiten. Die feinen von blassen Sonnenlichtern belebten Schatten im Vordergrund spielen da, ohne dass sie sich aufdrängen, eine grosse Rolle. Beachtenswert ist auch, dass der Maler ganz ohne Pastositäten, sogar ohne merkliche Unterschiede des Auftrages ausgekommen ist. Es steckt eben in diesem Bilde eine Erfahrung, eine malerische Kultur, die das Ergebnis durch Generationen fortgesetzter Arbeit ist.

Neben diesem Meisterwerk kann man nicht leicht etwas anderes sehen; doch Liebermanns glänzend gemalte Studie zu dem Porträt Naumanns und das Leiblsche Bildnis vermögen seine Nachbarschaft zu ertragen. In diesem letzten aber ist auf das Handwerk ein sichtlicher Nachdruck gelegt — mehr noch ist das bei dem guten Trübnerschen Bilde aus den siebziger Jahren der Fall, das auch in diesem Saale hängt — während bei Liebermann der schärferen Charakterisierung zu Liebe das schöne Handwerk schon wieder zerstört wird. Keiner von ihnen wirkt darum so ruhig lebendig, so klassisch wie Renoir.

Nach diesem „rückständigen" Genuss reiner Malerei müssen wir uns nun der Produktion des Tages zuwenden.

HANS THOMA, DIE NÄHERINNEN (UM 1868)

K. F. VON FREYHOLD, STILLEBEN

Einen Rest von malerischer Tradition glaubt man in der Gruppe letzten Endes auf Cézanne zurückführender Arbeiten zu erkennen, die eine Reihe in Paris ausgebildeter Künstler zu Urhebern haben. Hier findet man wenigstens den Abglanz des feinen Geschmacks, der, als Erbteil ihrer grossen Zeit, den Franzosen bis in ihre gewagtesten Ausschreitungen treu blieb. Das Stilleben, die Landschaft dominieren, und da sie, namentlich das Stillleben, leichter zugänglich sind, so könnte man einiges der Art nennen, das durch pikante Farbenzusammenstellungen und technische Frische vor den früher bei uns üblichen Werken dieser Haltung, die in Bildern von Hübner, Kardorff usw. sich dem Vergleich noch darbieten, den Vorzug verdienen.

Doch dieser schnell zu erlangende Firnis einer eleganteren Behandlung und einer raffinierteren Komposition — in zwei Arbeiten von Ahlers-Hestermann sieht man, dass nur ein Jahr nötig war, eine norddeutsche Malweise in eine pariserische zu verwandeln — können die innere Nichtigkeit, das Versagen vor jeder wirklichen Schwierigkeit des Aufbaus, sei es auch nur in rein dekorativem Sinne, den diese Richtung doch anstrebt, wie er zum Beispiel in den Landschaften von Kramstyk, Eugène Zak und Rosam zutage tritt, nicht verdecken und es bleibt die Enttäuschung, dass der regenerierende Einfluss Cézannes, von dem man in den Tagen der Übersättigung mit impressionistischer Flüchtigkeit soviel sprach und soviel erwartete, nur zu solch zahmen und spielerischen Nachahmungen geführt hat.

Grade das Spielen mit Dingen, von denen man mit so anmassender Wichtigkeit spricht, ist es, was der diesjährigen Ausstellung den Stempel der Trivialität und selbst Verlogenheit aufdrückt. Mag man den Kubismus auch für das Ende aller künstlerischen Dinge halten, so ist ein überzeugter Kubismus doch immer noch erträglicher als ein Pseudokubismus, der sich der ominösen Quadrate nur zu einer raffinierten, an den Stil des Wieners Klimt erinnernden Dekoration bedient, die einer geschickten aber durchaus akademischen Malerei einen gewissen Hautgout verleihen soll. Nächster Tage werden solche Maler ganz aufhören Kubisten zu sein und

CLAUDE MONET, LANDSCHAFT MIT ROTEM MOHNFELD
SAMMLUNG STERN

PAUL GAUGUIN, LANDSCHAFT VON SAMOA
SAMMLUNG STERN

Kunst zu nennen wäre, ist Pascin, ein sehr wenig naiver, sehr kultivierter, aber entschieden begabter Maler, der mit absichtlichen Verzeichnungen und primitiver Kargheit der Technik perverse, doch eigenartige Wirkungen zu erzielen vermag.

Neben dieser vorwiegend koloristischen Bewegung, in der man die Zersetzung des französischen Impressionismus sich vollziehen sieht, geht eine Parallelströmung einher, die an den Norweger Munch anknüpft und sehr viel ärmer an malerischen Elementen ist. In ihrem Ursprung liegt schon ihr Schicksal. Munch selbst ist in den fünfundzwanzig Jahren, seit wir ihn kennen, nicht um Haaresbreite vorwärts gekommen. In unermüdlicher, fanatischer Arbeit hat er sich doch stets nur wiederholt, nicht die geringste Entwicklung zurückgelegt, und nicht etwa, weil es ihm an individueller Begabung fehlt, sondern weil man auf diese Art nicht weiterkommen kann. Das Problem Munch hat seit seinem ersten Auftreten alle, die in Berlin der Kunst nahestanden, beschäftigt. Niemand leugnete sein grosses Talent, aber dieses Talent blieb problematisch. Leistikow hat es einmal sehr drastisch und treffend charakterisiert. „Munch kann nur so malen," sagte er, indem er mit der Faust schnell einen Kreis in der Luft beschrieb und dann in die Mitte besagten Kreises noch einen Drucker hineinhieb. Nur in geistreichen Andeutungen ist Munch gut, bei jedem Schritt, den er zu malerischer Gestaltung thun will, lauert das Akademische auf ihn, denn seine Phantasie ist auf das Poetische, nicht auf das Malerische eingestellt.

Es spricht nicht für die neuste Richtung, dass sie Munch unter die Klassiker versetzen will, sie beweist damit, dass sie die schwer errungene Unterscheidung zwischen malerischen und literarischen Ideen schon wieder verloren hat; die Art und Weise aber, wie die Epigonen seine zwar blasse, doch feinsinnige, durchgeistigte Kunst

sich vielleicht einem anderen, noch aktuelleren Ismus zuwenden.

Die einzige interessante Persönlichkeit, die im Zusammenhange mit der neusten französischen

WALDEMAR RÖSLER, FRÜHLINGSLANDSCHAFT
SAMMLUNG STERN

MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM PORTRÄT FRIEDRICH NAUMANNS

vergröbern, verzerren und vertrivialisieren, ist bedenklich und hat nur das eine Gute die falsche Tendenz schnell ad absurdum zu führen. Gefallen haben solche Dinge wie die Arbeiten von Heckel, Schmidt-Rottluff usw. wohl niemals. In der Misere der Impressionistennachahmung jedoch sah man in ihnen „das kleinere Übel". Es fragt sich aber schliesslich noch, ob sie nicht gar das grössere Übel seien und ob es, um aus jener Banalität herauszukommen, nötig war, alles bis in die Fundamente zu zerstören und die Anarchie heraufzubeschwören.

Vor zwei Jahren war es vielleicht möglich an eine „neue Kunst" zu glauben. Die wirre Ausstellung, die damals die Sezession brachte, schien das Ringen einer um ihre Ausdrucksform kämpfenden Anschauung widerzuspiegeln. Bis dahin unbekannte Künstler treten auf, die mit der herrschenden Manier brachen, und schon dadurch sympathisch wurden. Keiner dieser Künstler aber hat seine Versprechungen gehalten. Man sieht nirgends ein nennenswertes Talent, das wirklich etwas zu sagen hat, das auch nur versuchte mit seiner eigenen, natürlichen Stimme zu sprechen. Und was das Schlimmste ist, diese wüsten Versuche verderben das malerische Niveau. Es bildet sich sehr schnell ein herrschender Stil, dem man aus Furcht, der drohenden Ächtung zu verfallen, Konzessionen macht. Der allgemeine Rückgang zeigt sich schon darin, dass heut die Leistung eines Mannes mit grossem akademischen Können wie Habermann, dem man lange Zeit wenig Beachtung schenkte, fast alles andere in den Schatten stellt.

WALTER BONDY, KINDERBILDNIS

Das Streben zum Stil hin, der gemeinsame Ursprung aller dieser Richtungen, erweist sich überhaupt als verhängnisvoll. Selbst eine so kernfeste Natur wie Hodler, der sich seinen Stil in strenger Arbeit selbst geschmiedet hat, muss schliesslich verflachen, ähnlich wie in der Plastik der artverwandte Barlach. Für schwächere Begabungen wie Hofer bedeutet das Stilisieren die Auflösung. Von den drei Bildern Hofers hat nur eins: „Die erwachenden Frauen" einen gewissen dekorativen Schwung. Bei Künstlern wie Roesler und Brockhusen erkennt man durch die Vergleichung ihrer neuen Arbeiten mit früheren, in der Sammlung Stern befindlichen, dass sie mit der bescheidenen Wiedergabe der Natur die einzig mögliche Basis ihres Weiterkommens verlassen haben, während andrerseits Beckmann es dem Festhalten am Naturalismus verdankt, dass er sich behaupten, vielleicht sogar in seinem grossen Strassenbild einen Schritt vorwärts thun konnte.

Was hinter den grossen Worten Stil, Monumentalität, Ausdruck sich eigentlich verbirgt, fühlt man an den geistigen Fäden, die von der neuesten Richtung zu Thoma zurückleiten. Nur dass Thoma, der hier durch eine grosse, sehr gewählte Kollektion vorzüglich vertreten ist, seinen Nachstrebenden gegenüber wie ein Gott erscheint. Aber es ist dasselbe Spielen mit archaistischen Anklängen, dieselbe neben der Empfindung hergehende, nicht aus ihr geborene, darum akademische Sprache. Wozu dann aber der Aufstieg, den Liebermann die deutsche Kunst machen liess, wenn man doch wieder bei Thoma enden und auf dem Rückzug auch das noch verlieren wollte, was ein Bild wie zum Beispiel Thomas' „Näherinnen" an echten malerischen Vorzügen auszeichnet!

Einige angenehme, wenn auch keineswegs bedeutende Arbeiten wären noch zu erwähnen. Röhrichts an den Slevogtschen Impressionismus erinnernde „Musik", die dunkeltonigen Stilleben Freyholds, Weisgerbers „Auf dem Balkon", ein hübsches Motiv, aber durch die ateliermässige Farbe einigermassen beeinträchtigt, und das schon am Anfang dieser Besprechung genannte Interieur von Ahlers-Hestermann.

Die Plastik, der ja die vielberufene „konstruktive Tendenz" der neuen Kunst in erster Linie zugute kommen sollte, bringt wenig Erfreuliches. Die Frauenfiguren Lehmbrucks sind nur noch Karikaturen. Bei ihnen wie bei den meisten der ausgestellten Werke ist vor lauter Gotik und Ägyptik die Natur völlig verschwunden. Als ein talentvoller Bildhauer erscheint Gerstel in seinem „Toten Christus", Klimsch und Kolbe bleiben auf ihrem bekannten Niveau. Dagegen lässt Barlach, die grösste plastische Begabung Deutschlands, ein Nachlassen

MAX OPPENHEIMER, PORTRÄT E. E. SCHWABACC

WILHELM TRÜBNER, FORELLENTEICH IM STIFT NEUBURG

erkennen, das denen, die auf das Gefährliche eines solchen bewusst von der Natur abweichenden Stilisierens hinwiesen, recht zu geben scheint.

Die diesjährige Ausstellung der Sezession zeigt unsre Kunst in vollem Niedergang. Die Sezession kann für dieses Ergebnis ihrer Ausstellung nicht verantwortlich gemacht werden, sie kann eine so allgemeine, die Künstler aller Länder fortreissende Strömung nicht aufhalten, sie durfte aber auch nichts thun, ihr Vorschub zu leisten. Und das thut sie, indem sie Arbeiten zulässt, denen die Unzulänglichkeit auf die Stirn geschrieben ist. Aber man lässt sich durch die unerhörte Propaganda, die für diese Kunstrichtungen gemacht wird, einschüchtern, man ist vorsichtig geworden.

Rembrandts Ausspruch „ein Bild ist fertig, wenn der Maler alles gesagt hat, was er sagen wollte" scheint auch diese Arbeiten mit einer schützenden Schranke zu umgeben. Denn den Vergleich mit vorhandener Kunst kann ihr Urheber als Massstab ablehnen und sich auf die Neuheit seines Wollens berufen. Und wenn man das Urteil Menzels über die ersten Impressionistenbilder, die ihm zu Gesicht kamen, bedenkt, wird dieser Massstab auch verdächtig. Hier aber besteht ein offenkundiger Zwiespalt zwischen der pretendierten Monumentalität und der überall durchbrechenden Banalität. Man fragt sich staunend, wie Bilder, die so, wie die Kirchnerschen, den künstlerischen Anstand beleidigen, die nötige Majorität in der Jury finden konnten. Dann unterschätzt man aber den Terrorismus, den die Jüngsten mit ihrem lauten Geschrei ausüben. Ein einflussreiches Mitglied der Sezession soll vor solchen Dingen gesagt haben: „Ich verstehe zwar nichts davon, aber vielleicht ist darin etwas Gutes." Für einen Juror, der sich durch Übernahme seines Amtes hierfür befähigt erklärt, giebt es aber nur den einen Standpunkt: was ich gut finde, ist gut, was mir missfällt, ist schlecht. Im eigensten Interesse der jungen Künstler muss man darauf dringen, dass dieser Standpunkt der allgemeine werde, denn durch Verhätschelung kann das Entwicklungsfähige, das etwa noch in ihnen vorhanden ist, nur zugrunde gerichtet werden.

TH. VON BROCKHUSEN, LANDSCHAFT
SAMMLUNG STERN

DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE KUNSTLITERATUR

VON

OTTO GRAUTOFF

In Deutschland ist die Kunstdeutung ein Beruf. Das Klassenbewusstsein des deutschen Kunsthistorikers ist scharf ausgeprägt. Ihm allein steht es zu über Kunst zu schreiben, vor allem über die Kunst vergangener Jahrhunderte. Mit gewissem Recht. Die Aufgabe verlangt historische Kenntnisse, ein wenigstens allgemeines Übersehen der literarischen und kulturellen Entwicklung. Der Kunsthistoriker wächst in akademischer Schulung heran und ist Philologe. Leidet die Kunstforschung zu Zeiten unter einem allzu vordringlichen Philologentum, so haben die Kunsthistoriker doch Gründe auf ihre wissenschaftliche Erziehung stolz zu sein. Zuweilen verirrt dieser Stolz sich in Hochmut gegen die Autodidakten, die jenseits der Universitätsdisziplin sich selbst heranbildeten, und gegen die Berufsgenossen, die trotz ihrer akademischen Instruktion einen unphilologischen Vortrag pflegen. Nichts ist thörichter. Gerade die Outsider haben der Kunstdeutung neue Energien zugeführt. Es ist die Aufgabe der Kunstforschung diese Energien im philologischen Sinne zu disziplinieren. Die Outsider waren die ersten, die mit der sachlich trocknen Aufreihung brachen, die den Kunsthistorikern ins Gewissen riefen, dass man nicht nur nach Akten und Quellenwerken über Bilder schreiben dürfe, sondern dass es auch wünschenswert sei die Bilder selbst zu betrachten. Die fachliche Trennung ist in Deutschland so scharf, dass in einem anderen Sinne auch die Ästhetiker, Psychologen und Philosophen als Outsider gelten. Gerade sie aber haben in den letzten Jahrzehnten auf die Kunstgeschichte erspriesslich gewirkt. Durch sie erkannte man deutlicher als früher, dass jede Entwicklungsetappe der Menschheitsgeschichte einen einheitlichen Charakter trägt und es schärfte sich den Blick für die grossen und allgemeinen Zusammenhänge. Kein zweites Volk der Erde hat sich im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert so eindringlich und ernsthaft um das Verständnis der bildenden Künste bemüht wie das deutsche. Wer später einmal die Geschichte der

deutschen Kunstforschung schreiben wird, hat Gelegenheit zu zeigen, welche Summe von Idealismus, von Aufopferung und Kraftleistung in der deutschen Kunstliteratur beschlossen liegt. Sie wird nicht immer nur als Beruf, sondern von den Besten auch als Lebensaufgabe aufgefasst. Die deutsche Kunstliteratur ist daher schon an sich ein wertvolles Kulturdokument. Aber eine ihrer Aufgaben ist doch auch, werbend und Verständnis verbreitend für die bildenden Künste zu wirken. Diesen Daseinszweck hat sie heute in wünschenswerter Weise noch nicht erfüllt. Die Quantität und die Qualität der deutschen Kunstliteratur steht in keinem Verhältnis zu dem undifferenzierten Kunstgefühl des Durchschnittsdeutschen.

In Frankreich liegen die Dinge umgekehrt. Das Niveau der französischen Kunstliteratur steht wesentlich tiefer. Einmal fehlt dem Franzosen ganz der Zug ins Universelle. Deutschland, Österreich, Skandinavien, England sind ihnen unbekannt. Zweitens fehlen ihnen die grossen Persönlichkeiten, die in Deutschland zum grossen Teil aus universellen Anlagen emporgewachsen sind. Endlich fehlt ihnen häufig auch die philologische Akribie.

Aber die Bildanalyse, die ein guter Schüler Wölfflins nach mehreren Semestern zu geben vermag, giebt der gebildete Durchschnittsfranzose ohne akademische Schulung aus dem Stegreif. Den historischen Überblick, das klare Gefühl für Zusammenhänge, die Sicherheit im Gruppieren, wozu Deutsche erst nach langen Universitätskursen gelangen, trägt der Franzose im Blute.

Wozu soll er breit und ausführlich darstellen, was ihm von Anfang seines Lebens an natürlich und selbstverständlich ist. Mein Concierge weiss genau, wer Philippe de Champaigne ist und kennt den Unterschied zwischen Louis XV.- und Louis XVI.- Möbeln; ein gebildeter Franzose erläutert aus dem Handgelenk die formalen Werte eines Tizianschen Bildes. Die Franzosen haben den Umweg über die Kunstliteratur zur Kunst nicht nötig.

Darum ist in Frankreich die Kunstgeschichte auch kein Fach, kein Beruf geworden und wird selten als Lebensaufgabe betrieben. Nach deutschen Begriffen ist ein Ordinarius für Kunstgeschichte a priori in politischen und religiösen Fragen inkompetent. Niemals wird es in unserem Lande einem Kunsthistoriker von Fach einfallen für eine Serie von Kunstbüchern Minister, Deputierte, Bankiers, Maler, Bildhauer und Sammler zu Mitarbeitern zu gewinnen, wie es in Frankreich üblich ist. Emile Bourgeois hat über Kunst geschrieben. Maurice Barrès ist in erster Linie Abgeordneter und Dichter; sein Buch über Greco ist ganz nebenbei entstanden. Die Maler Aman Jean, Caro-Delvaille, Maurice Denis, Fongerat, Tristan Leclère, D. Maillart, Moreau-Nelaton haben kunsthistorische Themen behandelt.

HUGO VON HABERMANN, DAMENBILDNIS

André Michel begann als Jurist, politischer Journalist. Henri Lemmonnier war bis zu seinem vierzigsten Jahr Gymnasiallehrer. Paul Desjardins steht heute noch im Lehrfach. Die Konservatoren am Louvre, Gaston Migeon und Henri Leprieur, sind Autodidakten. Séailles ist Professor der Philosophie, La Sizeranne Advokat, Elie Faure Arzt, Théodore Duret Sammler und Schriftsteller, Gustave Geffroy und Gustave Kahn sind Dichter und Essayisten, Arsène Alexandre, Roger Marx, Gabriel Monrey, Léandre Vaillat, Georges Lecomte sind Autodidakten, die als Journalisten, Dichter, Verwaltungsbeamten oder Politiker begannen. Nicht ein Zehntel der französischen Museumskonservatoren hat einen akademischen Rang. Die meisten sind Maler, Schriftsteller oder Journalisten. Nur in Paris und Versailles giebt es einige, die methodisch Kunstgeschichte studiert haben.

LEOPOLD VON KALCKREUTH, BILDNIS

Da die französischen Kunstschriftsteller aus den mannigfaltigsten Kreisen und Berufen hervorgehen, ist die französische Kunstliteratur von der deutschen sehr verschieden. Sie ist frei von philologischer Schwerfälligkeit, Ausführlichkeit, Umständlichkeit und Vollständigkeit. Formelästhetik wird nicht geübt. Eher schon könnte man von dem Standpunkt des Zeitgewissens sprechen, das sich zwar nicht im Ablehnen und Anerkennen äussert, sondern im Hervorheben gewisser Dinge und im Übergehen anderer.

Dank der starken und festgefügten, französischen Tradition, dank des ruhmreichen siebzehnten Jahrhunderts sitzt jedem Franzosen die Methode für literarische Architektonik im Blute. Es giebt in Frankreich keine Bücher, die auseinanderfallen. Man kann sagen, jeder Franzose hat die Gabe, ein Thema in klarer Disposition sicher vorzutragen, und so ist auch die festgefügte Komposition ein Vorzug der französischen Kunstliteratur. Ein zweiter Vorzug ergiebt sich aus der französischen Sensibilität, die bis in die Fingerspitzen vibriert. Mit der Differenziertheit ihrer Sinne umkosen sie die schlanken, graziösen Worte ihres kleinen, eng begrenzten Sprachschatzes wie eine Geliebte und entlocken ihm Klänge und Laute, die schmeichelnd und prickelnd zugleich die Sinne gefangen nehmen. Diese entzückenden Schlaglichter sind ein besonderer Reiz der französischen Kunstliteratur. Freilich, es sind nur zarte, feine Reize, die schnell versprühen und sich rasch vergessen. Nur ein angenehmer Duft von unbestimmter Eleganz bleibt zurück. Keines dieser Bücher wird zum Erlebnis. Dagegen prägt sich Ethos in den wenigen Schriften einiger Maler von hohem Rang aus. Doch stehen die literarischen Arbeiten von Delacroix, Fromentin, Rodin, Signac, Maurice Denis und Emile Bernard stehen zu vereinzelt da, um für eine allgemeine Charakteristik als Beispiele dienen zu können, sie sind grösstenteils auch zu sehr Selbstbekenntnisse oder pro domo geschrieben, um zur kunsthistorischen Literatur gerechnet werden zu können.

Es giebt aber auch in Frankreich einen Kreis, der in der Kunstforschung eine Lebensaufgabe sieht. Diese Kunsthistoriker von Fach sind nur teilweise im Museumsdienst, nur teilweise mit Lehrämtern betraut; sie wären auch gar nicht zahlreich genug, um alle diese Stellungen, für die übrigens kein akademischer Rang unbedingt erforderlich ist, auszufüllen. Die meisten unter ihnen haben die Ecole normale supérieure oder die Ecole de Chartes besucht und haben, da sie der Politik und dem Journalismus fernstehen, es nicht leicht, zu reüssieren; denn Politik und Presse haben auch auf das Avancement der Museumsbeamten einen massgebenden Einfluss. Unter den älteren stehen Bertaux, Collignon und Male in erster Linie; unter den jüngeren Demonts, Dorbec, Fontaine, Gillet, Guiffrey, Hautecoeur und Réau. Die Bücher dieser wenigen Kunsthistoriker von Fach sind streng wissenschaftlich nach der Methode, die seit Jahrzehnten in der Ecole de Chartes geübt wird, gearbeitet. Sie sind weniger mit Material überladen als deutsche Bücher von Philologen, zeigen nicht den Stolz auf Fussnoten, sind aber häufig auch trockner und einseitiger als deutsche Bücher, da die Autoren sich strenger als die deutschen gegen einen Einfluss der modernen Völkerpsychologie, der Kunstästhetik, der Psychologie und der Philosophie verschliessen und jede abstrakte Betrachtung über Formprobleme vermeiden. Die Form der Bücher ist gedrängter und knapper. Trotz der Nüchternheit, der „sobriété", dieser Bücher, die jede gefühls-

mässige Abschweifung streng vermeidet, ist den besten kunsthistorischen Darstellungen, wie Males, Lemonniers, Fontaines, Desjardins' und Gillets Schriften, eine Spannung eigen, eine Frische im Vortrag und Stil, die man romanhaft nennen könnte. Auch Durets Geschichte des Inpressionismus hat diese Eigenschaft. Das ist kein anderer Vorzug als der des guten Schriftstellers.

Uns Deutschen mag es befremden, dass nun nicht aus diesen Kreisen heraus zwei Organisationen ins Leben gerufen, die dringend notthaten, obwohl doch gerade die Kunsthistoriker von Fach wissen sollten, was notthut, sondern von Männern, von denen der eine, streng genommen, nicht zum Fach gehört, der andere ein Autodidakt vom reinsten Wasser ist. André Michel hat eine gross angelegte, glänzend durchgeführte allgemeine Kunstgeschichte geschaffen, die in ihrem Programm und in der Ausarbeitung auch für Deutschland als mustergültig gelten darf, und der Grosskaufmann Jacques Doucet hat aus eigenen Mitteln zu seinem Privatvergnügen und zur Nutzniessung für jeden Kunstliebhaber eine kunsthistorische Bibliothek ins Leben gerufen, die in der Welt einzig dasteht.

Beide Unternehmungen haben günstig auf die jungen Kunstschriftsteller eingewirkt. Doucet ermöglichte ihnen sich mit der ausländischen Literatur bekannt zu machen; Michel stellte sie vor Aufgaben, die sie zwangen, zu reisen und ihren Gesichtskreis zu erweitern. Schon jetzt zeigt sich eine neue Orientierung in der Kunstliteratur. Es ist zu wünschen, dass sie sich auch bald in der Verwaltung der Kunstdenkmäler geltend macht; denn in der Museumspflege steht Frankreich nicht nur hinter Deutschland, England, Skandinavien, Russland und Amerika, sondern auch weit hinter Italien zurück. Louis Réau hat vor ein paar Jahren in einer Broschüre seinen Landsleuten die unglaublichen Zustände im Museumsdienst an den Pranger gestellt. Obwohl die Broschüre

ALBERT WEISGERBER, AUF DEM BALKON

massvoll im Tone gehalten war, ist sie totgeschwiegen worden. On s'en fiche, und man will seine Ruhe haben. In der Museumsverwaltung macht sich der Mangel einer wissenschaftlichen Disziplinierung in katastrophaler Weise geltend.

Es wäre zu wünschen, wenn die französische, improvisierende Handhabung einer verantwortungsreichen Thätigkeit etwas von deutscher Gewissenhaftigkeit lernte, wie es unseren kunsthistorischen Schriften zuweilen gut thun würde, wenn sie auf dem naiven Kunstgefühl der Franzosen und der kompositionellen Architektonik ihrer Arbeiten basieren würden.

Es ist wie überall zwischen Frankreich und Deutschland: es zeigen sich Gegensätze, die durch ihre Vereinigung zur fruchtbarsten Harmonie verschmelzen könnten.

WOLF RÖHRICHT, MUSIK

J. B. CARPEAUX, BEKRÖNUNG AM FLORA PAVILLON DER TUILERIEN

ANMERKUNGEN ZUR FRANZÖSISCHEN PLASTIK
UND DER KUNST DES
JEAN BAPTISTE CARPEAUX

VON

CARL EINSTEIN

Kaum erneuerte sich jemals eine Kunst dermassen bedingt wie die französische Plastik, unter zweifelhaften, ja gefährdenden Voraussetzungen. Man vergass den Besitz der einzigen Gotik und verstand ihre Form nicht mehr, wenn sie, auch wie zufällig, in Werken wie dem „Bruno" Houdons, den Bourgeois de Calais und dem „Balzac" Rodins blitzhaft aufleuchten mochte. Ein Erneuern der Tradition wurde nötig, wenn überhaupt noch französische Plastik sein sollte.

Die italienische Renaissance hatte einen neuen Formgedanken vorbereitet, das Barock. Vielleicht ist es erlaubt, das Barock einmal der Renaissance voranzustellen, zumal wir glauben, dass erst mit diesem ein ursprünglicher Gedanke ausgezeichnet wurde, der uns Heutige wieder zu gestalten anhebt und unseren Formvorstellungen eingeordnet wird. Man unterschätzt vielleicht infolge der Primitivität mancher unserer Künstler, die sich in ihren Arbeiten einer anders gearteten elementaren Haltung hingeben, das Barock und wehrt sich, ihm hemmungslos nachzugehen. Man tadelt die Überfülle, das kraus gerollte dieser Ornamente. Lag es doch nahe, das Barock mit dem Stillosen zu verkuppeln und sein Elementares als Grossmannssucht und wüstes Übertreiben scheltend zu beschauen. So begreifen wir, dass man der Natur Michelangelos trotz allem Lobpreisen und Beschwärmen zweifelnd und misstrauisch gegenüberstand, sogern man ihn auch zum Prototyp des Schöpferischen erhob.

Das Barock war eine neu erfundene Formenwelt, fähig, das ganze Empfinden und Leben auf sich zu beziehen und zu beherrschen. Allerdings, es mag wahr sein, das Barock wurde in einer vielleicht

J. B. CARPEAUX, BÜSTE DER PRINZESSIN MATHILDE
PARIS, LOUVRE

niedergehenden Zeit erneuert; es ist der Stil einer Zeit vielseitiger Leidenschaft und gewandter Klugheit. Jedoch fragt sich's, ob es notwendig nur niedergehenden Geschlechtern verpflichtet ist. Das barocke Liniament bedeutet einem Künstler wie Giotto gegenüber keine Formverwilderung, vielmehr ein Mittel, vom anderen Standpunkt aus, eine Scheinheit zu gewinnen. Solche Deutung verschuldete eine naturwissenschaftliche Suggestion, und man gab vor, aus Vergangenem lasse sich Folgendes restlos herausziehen; während es unstatthaft ist, zahlenmässiges Verrechnen auf das Bestimmte und Einziggeartete, nämlich Kunst, anzuwenden. Nichts berechtigt dazu, das Barock an eine bestimmte Zeit zu binden; denn es ist gleichsam ewig, wenn es auch dann und wann zu heimlichem ungeschautem Leben versenkt wird. Man sollte endlich davon lassen, von geschichtlichen und einzelnen Schöpfungen, die immer nur Relatives bedeuten, auszugehen und mit Vergleichen zu binden, zu werten und zu diskreditieren. Ein Vergleich wird nimmer verpflichtende Werte ergeben, da er naiv die stete Wiederholung konkreter Einzelheiten voraussetzt. Vielmehr stellt der Vergleichende ein Kompromiss auf, wobei er die beteiligten Dinge und ihr Eigentümliches bestiehlt. Das Überlegen im Vergleich ist der Gegensarz von forderndem, selbständigem Denken.

Das Barocklineament ist eine plastische Kurve, die wagt, in einer Bewegung alle Richtungen des Dreidimensionalen darzustellen. Wird sie malerisch, so wird dem Modulieren der Ausdehnung eine bestimmte plastische Ordnung des Farbigen entsprechen; ungefähr wie Cézanne oder Chardin ihre einfach orientiert farbigen Probleme zu lösen verstanden. Vielleicht, durch unschöpferisches Vermischen älterer Renaissanceüberlieferungen und der neuen Formabsicht entstand jenes falsche Barock, das naiv einen perspektivischen Illusionismus mit dem Neuen verwechselte. Es ist das unvergängliche Verdienst der zwei Entdecker eigener französischer Kunst aus dieser Welt ein Klassisches hervorgeholt zu haben; ich meine Puget und Poussin. Gerade Poussin hob deutlich das Unnaturalistische dieser Welt heraus, definierte sie als innere gesetzmässige Anschauung und steigerte die angeblich gesetzlose Ausdruckskunst durch den Platonismus der Florentiner Akademie zum Klassischen. Trotz der eindeutigen Fassung ging die Klassik Poussinischer Gesinnung verloren; der grössere Teil der Nachwirkungen des Barocks zeigt eine unerfreulich bequeme, kunstgewerbliche Gesinnung. Das Konstruktive, das Puget noch deutete, wurde vom Ornamentalen und Zierenden verspielt, und schwer vermag man in den Arbeiten der Nachfolger, bei Robert le Lorrain oder Pierre Monnot, das Wollen Pugets wiederzufinden;

J. B. CARPEAUX, UGOLINO
PARIS, TUILERIENGARTEN

J. B. CARPEAUX, DER TANZ
PARIS, OPER

vorausgesetzt, man verschmäht es, den Klassizismus d. h. eine Vermischung alter Gesamtform und modischer Details, als Klassisches vorzutäuschen. Erst in unseren Tagen wurde die Zwiespältigkeit französischer Plastik endgültig durch Rodin und Maillol gelöst. Rodin entriss der Überlieferung den Willen zum Bewegten, er erzeugte diese ohne den üblichen, ermatteten Kontrast von Architektur und organischer Form, von Geometrischem und modulierendem Ornament zu missbrauchen; wobei er sich bald von Gotik, bald vom Barock anregen liess. (Ich erinnere an den Bosetto di Fontana, der Rodinschen Arbeiten ganz nahesteht.) Maillol stellte das statisch Geglichene hin, nicht ohne Associationen mit älteren Überlieferungen gänzlich vermeiden zu können.

Beide erläutern klar genug den Gegensatz von französischer Romantik und Klassik, fragmentarischem Ausdruck und gesetzmässigem Hinstellen. Diese Künstler mussten unfreiwillig die Leistungen des Carpeaux verdunkeln. Und doch entschied dieser Mann zu Wesentliches, als dass man ihm nur die Rolle eines Handlangers zuweisen könnte. Wir wagen zu behaupten, dass Rodin in ihm fast restlos vorausgeschaffen ist, ebenso wie man vielleicht sagen darf, dass im Louvrerelief der Flora Maillol vorgebildet wurde.

Leicht nennt man Carpeaux einen Eklektiker, gerade weil in ihm die Voraussetzungen beider Künstler gegeben sind. Aber mit gleichem Recht könnte man diesen entgegnen, sie hätten sich Carpeaux gegenüber spezialisiert. Das Erforschen französischer Plastik ist in Deutschland noch jung. Man beschäftigte sich am ehesten mit den Künstlern, die kämpferischen Absichten entsprachen. Die letzten Schöpfungen hielt man unter dem Zwang polemischer Gründe, für die Endergebnisse und je gesteigerter in einem Werk eine Richtung vorgeführt war, um so eher wandte man sich ihm zu. Es ist nötig, endlich die Überlieferung französischer Plastik festzustellen, damit man der Gefahr entgehe, die Künstler vereinzelt zu sehen. Gerade im Plastischen mag man sich zu genauen Erläuterungen der angewandten Formgefühle bequemen, des Klassischen und Romantischen, des Klassizistischen und Kunstgewerblichen. Rodin erstarrt nicht mehr in einer wundertaumelnden Isolierung zum unbegreiflichen Phänomen, wenn man seinen Werken die Wachsmodelle Carpeaux voranstellt; die Holzreliefs Maillols gewinnen festen nationalen Boden neben den Najaden des Jean Goujon und der Flora Carpeaux. In gewissem Sinne brachte Carpeaux für die französische Plastik die Entscheidung.

II.

Um Carpeaux' Leistungen zu bewerten, muss man die vernachlässigte Plastik Frankreichs eingehender verdeutlichen und darstellen, was sie von den Geschicken der Malerei trennt. Die Entdeckungen

J. B. CARPEAUX, ALEXANDRE DUMAS FILS
PARIS, LOUVRE

J. B. CARPEAUX, NAPOLEON III
PARIS, LOUVRE

J. B. CARPEAUX, PORTRÄTSKIZZE
PARIS, LOUVRE

Pugets und Poussins waren verschieden geartet, sie gaben ihren Künsten zweierlei Richtung und die Folgen zerteilten sich gänzlich. Poussin gelang es, dem Staffeleibild die Grenzen der Darstellung zu bestimmen. Puget hingegen eröffnete die gefährliche Liebe zum Beiwerk, eine vage Virtuosität, die sich unsachlicher Surrogate bedient. Unglücklicherweise wuchs die französische Plastik nicht aus einer eigenen Architektur heraus; drum entbehrte sie von Beginn des tektonischen Zwangs und einfacher Formelemente. Man warf Spätantike und Barock mit pompösem Schwung zusammen und pfropfte zwei Ausdrucksarten aufeinander, von denen die eine nur durch Reminiscenzen an frühere Kunst gehalten wurde und eher der Vereinfachung als eines Bündnisses mit dem bewegten Barock bedurfte. Drum entbehrt französische Plastik öfters einheitlichen Sinn, das kleinlich Bewegte wird um geometrische Formen, Uhren, Möbel, Brunnen gehäuft, die es mit Mühe durch den gewaltsamen Kontrast beruhigen. Dies Kunstgewerbliche bedeutet ein Missverstehen der Einheit von italienischer Barockarchitektur und Plastik. Das Wesentliche des Barock war es, eine Kurve gefunden zu haben, mächtig genug, das Architektionische dramatisch zu modellieren uud die Skulptur im gleichen Geiste zu schaffen. Hier wurde dank der Einheit der Form nur ein Mittel gebraucht, um die verschiedenen Dinge, Architektur, Skulptur, Brunnen usw. zu bilden. Diese Architektur jedoch, die der italienischen Plastik ihren Sinn gab, fehlte in Frankreich; statt eines Gesetzes erstrebte man erregte Ideale und schwankte unaufhörlich zwischen romantischem, literarisch gestimmtem Ausdruck und einem gemässigten Klassizismus. Dem Gesetz unterschob man das beschränkende Maass, dem gesteigerten Typus die allegorisierende Idealfigur höfischer Luxusvorstellungen. Selten bekannte man sich zu einfacher, deutlicher Darstellung, versperrt von einer zwiespältigen problematischen Überlieferung. Michelangelo, der die französische Plastik geradezu beherrschte, wurde ihr zum Verhängnis, da man die Anregungen dieses Monumentalkünstlers zu kleinlichem Wollen verzärtelte. Weder Carpeaux noch Rodin erledigten die Zwiespältigkeiten. Erst Maillol suchte einfache Lösungen auf.

III.

Über einzelne Werke Carpeaux'

Der Tanz oder die Weltteile entspringen noch der kunstgewerblichen Gesinnung, welche die französische Plastik Jahrhunderte lang befangen hält. Ich stelle absichtlich beide Werke zusammen. Der Tanz Carpeaux' erinnert an alte Kanzeln- und Brunnenmotive, die man gewiss nicht als einfache Aufgaben ansprechen kann. Es charakterisiert die Erfindungsart einander. Dabei sehen wir fast mit Widerstreben, dass die plastisch freieste Figur von den anderen umschlossen wird. Es erklärt sich dies aus dem zweifelhaften Motiv, das ein gewaltsames Zustopfen seiner Löcher verlangt. Der Künstler ermüdet nicht, möglichst viele Ansichten zu häufen, um das Auge in fortwährender Bewegung zu halten. Angeregt wurde er zweifellos durch die Marseillaise seines Lehrers Rude. Gewiss, die Bewegung des Kreisens

J. B. CARPEAUX, FLORA
PARIS, AM FLORA-PAVILLON DER TUILERIEN

Carpeaux', dass er den Tanz zuerst als Freiplastik ausführte; dieser Fassung fehlt die Mittelfigur der Tamburinschlägerin. An der Oper ist dies Motiv eingefügt; die Gruppe gewinnt Reliefwirkung, da die Tamburinschlägerin die anderen Figuren etwas gewaltsam bezwingt, weil sie die stärkste Plastizität hat. Der Tanz ist vom Hintergrund fast unabhängig; nur durch Verschiedenheit der Tiefenverhältnisse erhalten die anderenFiguren Reliefwirkung. Diese alsoist nicht als Gesamtform konzipiert, sondern entsteht aus dem Tiefenverhältnis der Figuren unter- ist unerhört stark gefasst und variiert. Die Mittelfigur mit ihren entgegengesetzten Richtungen zwingt die Gruppe zum Zuzammenhalt, aber die Mässigung der Flächen, die Jean Goujon übte, ist verloren. Wir sehen ein Werk französischer Romantik, das den Superlativ vom plötzlichen Ausdruck anstrebt. Einen Vorzug besitzt es vor den verwandten Arbeiten eines Lorrain oder Monnot. Der Hintergrund ist nicht mehr literarisch, also gegenständlich betont. Die Erzählung beschränkt sich auf die Figuren, die einem gemeinsamen, äusserst abgestuften Thun

J. B. CARPEAUX, EDOUARD ANDRÉ
PARIS, LOUVRE

hingegeben sind. Doch glauben wir, es ist die Virtuosität, die den Tanz motiviert und trägt. Diese Fantaisie, die der Franzose scharf von der Imagination trennt, enthält stets Zweideutiges. Eine Plastik, die aus dem Bewegten erfunden ist, ohne dies als Einheit zu benutzen, wird auf die Steigerung gegenständlichen Empfindens und verbindliche Fertigkeit angewiesen sein. Die fantaisie stellt ein elementares Gefühl in einzelbewegten Figuren dar; die Gesamtbewegung wird durch das Erzählte aufgeheftet.

Reiner und einfacher stehen die Weltteile da. Doch auch sie zeigen noch die Herkunft vom kunstgewerblichen Motiv, das sich selbständig kaum zu rechtfertigen vermag, da es immer auf eine ihm entgegengesetzte Form hinausweist. Ich erinnere an die hellenistisch-römische Gruppe der Louvrenymphen, die eine Schale tragen, an die klassizistische Arbeit Germain Pilons der drei Urnenträgerinnen, die Uhr von Falconnet und die Leuchter Clodions. Das Motiv ist unplastisch und wiederum nur durch die Fülle der Bewegung zu rechtfertigen, die verschmelzende Virtuosität und ordnenden Geschmack erfordern. Problematisch bleiben diese Schöpfungen „der Tanz und die Weltteile", sie sind grob gesprochen noch Garnierungen eines leeren literarischen Lochs. Wobei das Mittel der Fernwirkung nach innen (ein Paradox) angewandt ist. Die plastischen Massen entbehren den Kern und Mittelpunkt, in dem sich die Bewegungen binden und zusammenströmen. Die Geste ist zu materiell und wörtlich als bewegte eindringliche Aufmunterung des Beschauers verstanden. Diese Problematik ist in der ganzen französischen Plastik beschlossen. Trotzdem entschied Carpeaux vieles mit seinen Arbeiten. In den vier Weltteilen wurden die Möglichkeiten unplastischer Motive erschöpft und die Gebundenheit an das Kunstgewerbliche unwiderruflich gelockert. Diese Figuren stehen in solch freiem Verhältnis zu dem gestützten Gegenstand, dass sie ihn fast entbehren können.

In zwei Monumentalarbeiten kommt Carpeaux der modernen Plastik fast ganz nah: Im Ugolino und der Flora. Allerdings fand er noch nicht die Lichtverschmelzung Rodins oder Maillols Formeinfachheit. Der Ugolino geht auf den Kauernden des jüngsten Gerichts in der Sixtina zurück und dem Ugolino ist der Denker Rodins äusserst verpflichtet. Die Arbeit verbindet sich jedoch diesem nicht durch gleichstehende Geistigkeit, ihnen sind nur das Motiv, die Stärke eines angespannten Gefühls und die ausserordentliche Virtuosität gemein. Im Ugolino sind Kunstgewerbe und missverstandenes Barock überwunden; das Klassizistische konnte in der Empfindungswelt Carpeaux' keinen Platz finden. Immer noch ist diese Arbeit romantischer Art; und die

plastische Einheit deckt sich nicht ganz mit der Erfindung. Eine allegorische Zwiespältigkeit belastet noch diese Werke, allerdings nicht so hemmend wie früher.

Für die Porträtbüsten besass Carpeaux ein unvergleichliches Vorbild in Houdon. Carpeaux Arbeiten sind bewegter als die des Vorgängers, stärker aus dem Modelé heraus erfunden; das Manuelle wird weniger verborgen und als Ausdrucksmittel benutzt, um dem Ganzen die einheitliche Bewegung des Entstehungsprozesses zu erhalten. Rodin fand die impressionistische Einheit durch Aufzeigen des schaffenden Modelé, das er in Übereinstimmung mit der Lichtführung brachte, wobei er Romantik und Kunstgewerbe nicht gänzlich entliess. Maillol bemühte sich um Ursprüngliches, er suchte einfache Formen und gab sich einer anderen, elementaren Überlieferung hin.

J. B. CARPEAUX, DIE WELTTEILE
PARIS, LUXEMBURGGARTEN

WÄCHTERFIGUR AUS EINEM BUDDHISTISCHEN TEMPEL

SCHNITZDETAIL AUS DER GROSSEN DRACHENPAGODE IN RANGOON

HOLZRELIEF AUS EINER PAGODE. GÖTTERGESCHICHTE. BIRMA

ÖSTLICHE HOLZSCHNITZKUNST

VON

KARL FIGDOR

In einer langen Kette geht die Entwicklung der Kunst um die Küsten des asiatischen Kontinents, wird, mit einem Grossteil der äusseren Lebensart, durch die innere des wandernden Buddhismus von Land zu Land getragen. Mit den anderen Kunstarten nimmt auch die Architektur und die Bildnerei in edlen Metallen und in Holz an ihr teil. Vom Süden, von Indien her gehen die Traditionen nach Birma, von dort nach China. Die chinesische Nachkultur Koreas übernimmt sie und gibt sie etwa um den Anfang des dritten Jahrhunderts — gelegentlich der japanischen Invasion — an das Inselreich ab. Koreanische Buddhistenpriester und die Nachkommen koreanischer oder chinesischer Handwerker sind dort nun lange Zeit Träger der Kunst in Holz und in Stein. Wie vordem auch in China, blüht auch in Japan die bildende Kunst erst mit dem Einsetzen des Buddhismus auf. Der Schintotempel ist ganz auf Einfachheit gestellt. Nur die Torii sind seine Wahrzeichen. Er kennt kein Idol noch irgendeine Ornamentik, die nach aussen hin gehen. Das buddhistische Heiligtum dagegen öffnet der Erfindungsgabe weit Thüre und Thor. Um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts kommt ein Edikt an die Gläubigen, das jedem Haus die Haltung einer Versinnbildlichung von Buddha vorschreibt. Dadurch bekommt natürlich die Bildnerei vor allem in Holz einen mächtigen Anstoss.

Die japanische Kultarchitektur, wohl die einzige in der ganzen Welt, die nur mit Holz gerechnet, trotzdem die prachtvollsten architektonischen Wirkungen erzielt hat und Bauten aufweist, die seit dem achten Jahrhundert stehen, bietet dem Holzbildhauer, wie gesagt, das bestmöglichste Arbeitsfeld. Wie sie als Ganzes schon gleichsam ein Niederschlag des religiösen Gewissens der Menge ist, so will sie — sofern sie buddhistisch ist — diesen Himmel auch mit den Gestalten des Himmels und der Erde bevölkert sehen. Unter den

Thorbauten der buddhistischen Tempel fallen dem Besucher oft die paarweisen Darstellungen auf, die in Gestalt von grotesken Dämonenfiguren, Löwen, Drachen usw. den Eingang bewachen. Auf den ersten Blick fast gleichartig tragen diese Paare doch jeweilig Unterschiede: immer ist die eine der Figuren das weibliche, die andere das männliche Prinzip. Der Gläubige erkennt an ihnen den Dualismus der Welt, der ihn umfängt, bis er sich zum ungeschlechtlichen, einig einzigen Buddha unsäglichen Liebe zur Natur hat in der Darstellung des Menschen stets weniger geleuchtet als in der Nachempfindung des ansonst um ihn Wachsenden und Werdenden. Der Gipfel seiner Kunst ist in den Tempeln von Nikko, denen von Schiba und Ueno in Tokio zu sehen und datiert so ziemlich aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Religiöse Statuen der früheren Zeit finden sich im Museum von Nara. Der ganze weite Tempelbezirk dieses Namens hat dorthin seine

TORBAU EINER BUDDHISTISCHEN TEMPELANLAGE IN NIKKO

durchgereinigt hat. Man hat von diesen beiden Gestalten beim Eintritt stets das weibliche Symbol zur Rechten, das männliche zur Linken. Dieses atmet die Luft ein, ist also geschlossenen Mundes, jenes atmet die Luft aus, öffnet also den Mund. Oft stehen auch, fratzenhaft anzuschauen, die Elemente unter dem Thor. Schön sind sie nicht, der Buddhist muss sie sich durch Dämonen versinnbildlichen.

Die Geschweiftheit der Dächer, die lange Holzfront der Bauten in ihrer technischen Beschränktheit geben also viel Gelegenheit und Raum zur Ausschmückung durch Figurales. Der japanische Künstler mit seiner

Werke geliefert. Um jene oben erwähnte Zeit lebte der grösste Holzbildner Japans: Hidari (der Linkshänder) Jingoro (1584–1634), ursprünglich ein einfacher Tischler. Die nach ihm Kommenden haben ihre Vorwürfe dann meist je von berühmten noch lebenden Malern oder von den alten Meistern genommen. Zusammen mit den neuen eigenen Einfällen hat sich da allmählich ein fast unmessbarer Schatz an Motiven, Formen und Beobachtungen gesammelt, der die ganze Fähigkeit des Japaners im Detailhaften beleuchtet. Meist sind diese Füllungen und Skulpturen in mehr oder minder bunten Farben bemalt, ab und zu lackiert.

Obwohl vor grauen Zeiten einmal Anfang und Ende einer Reihe, haben Japan und das heute britische Hinderindien gegenwärtig so gut wie nichts mehr miteinander gemein. Die birmesische Kunst ist ihre eigenen Wege gegangen. Während es über die hundert anderen Fertigkeiten der birmesischen Entwicklung an Abhandlungen und Glossierungen keineswegs mangelt, während über die merkwürdige Glasmosaikkunst, über die Silbertreibarbeiten und anderes Monographien unterrichten, ist das Wesen und Wollen der Bildschnitzerei so gut wie unbekannt. Und doch ist hier unbestritten ein künstlerischer Gipfel erreicht, spiegelt hier das irdische und überirdische Leben dieses stillen Volkes seinen stillen Glanz. Was der japanischen Schnitzerei nur in ihren glücklichsten Augenblicken gelungen ist, giebt sich hier als Regel und als dauernde Tradition. Enge Zusammenhänge führen naturgemäss zu der figuralen Silbertreibarbeit und zu den steinbildhauerischen Schmückungen der Tempelgiebel. Doch haben die grösseren Möglichkeiten und die leichtere Bearbeitbarkeit des Holzes als Material dazu beigetragen, dem Künstler weiteres zu ermöglichen. Der Teakbaum, die indische Eiche, liefert ein Holz, dessen Maserung zwar nicht der Ausarbeitung des Details allzusehr entgegenkommt, keine so minütiöse Endarbeit gestattet wie die Hölzer Südchinas oder Bombays, aber die grosse, freskenhafte Auffassung und Wiedergabe fördert und der prachtvollen Kühnheit und Freiheit der Entwürfe keinen Eintrag thut. Nichts ist in diesen Bildnereien trotz der Überkommenheit der Einzelvorwürfe verkalkt, in Erstarrung, oder an die Väter vorbehaltslos angelehnt. Jede Linie ist frei, das Aufgehen der Sonderfiguren in der Szene, im Ganzen, bewunderungswürdig. Eine gotisch grosse Auffassung ist diesen schlichten Künstlern zuteil geworden, denen im Osten vielleicht nichts, im Westen nicht allzuviel seiner Art an die Seite gestellt werden kann. Manche dieser Figuren sehen aus wie Aposteln alter Kirchenfenster. Doch vereint sich in ihnen Natürlichkeit der Darstellung mit der reichen Erfindung des Impressionisten.

WANDFÜLLUNGEN IM NIKKO-TEMPELBEZIRK

Es scheint dem Betrachter, als ob der Reichtum der Erfindung unerschöpflich sei. Auch die Ornamentik, gleicherweise selbständig nach Auffassung und Form, strotzt von Schönheit und Fülle des Arabeskenwerks. Die Figuren hinwiederum sind mit einem unglaublich sicheren Auge gesehen. Jede Bewegung ist durch und durch natürlich. Durch alle zieht sich der gleiche religiöse oder legendäre Charakter. Da sind die Nat Dewas, himmlische Geister, da sind Ungeheuer, Prinzen und Prinzessinnen, Clowns und groteske Tiere.

Traurig ist, dass der europäische Einfluss auch hier neuerdings verderblich zu wirken beginnt. Während früher sich die edle Kunst auf die Ausschmückung von Klosterbalustraden, Kultgebäuden, Palästen beschränkte, macht man jetzt dergleichen, weil die Bezahlung reichlich ist, auf Stühlen, Truhen, weiss Gott was. Die Herstellung gerät ins Massenhafte, wird mechanisch, und oft genug geht so das ganze Künstlertum der Einzelschaffung in die Brüche.

Charakteristisch ist bei allen birmesischen Schnitzereien der guten Zeit, dass ihre äusseren Flügel dort, wo es sich um grosse Objekte handelt, sei es einheitlich oder in wellengleichen Sektionen nach innen hin, dem Zentrum zu, weisen. Die einzelnen Szenen sind stets in sich abgeschlossen, gehen jedoch gut ineinander über. Die Blattkonzeptionen, die die Figuren der Heiligen oder Ungeheuer, die irdischen oder himmlichen Szenen umgeben, schlingen einen zwanglosen und reichen Rahmen um das Gesamtbild.

Der Birmese, Idealist von Natur und Religion, entwickelt in seinen Kunstäusserungen Stärke im Grotesken wie im Schönen. Er arbeitet aus dem Gedächtnis, ohne Modelle, und dies mag der Grund sein, warum seine Arabesken, seine Blattnetze, im Ineinandergreifen eine ungewohnte Ungebundenheit zu zeigen vermögen. Liegt die Stärke seines japanischen Vetters im Detail, so ruht die seine in der prachtvollen Gesamtauffassung des Lebens.

DAS AFFENRELIEF AUS DEN TEMPELN VON NIKKO, „NICHT HÖREN, NICHT SEHEN, NICHT SPRECHEN!“

KUNSTAUSSTELLUNGEN

KÖLN

Die Vereinigung belgischer Künstler, der „Art Contemporain" aus Antwerpen zeigt im *Kunstverein* eine grössere Kollektion Bilder, zum Teil auch retrospektiver Natur. Durchmustert man die ausgestellten Proben auf die Gemeinsamkeit der Ziele und Absichten, die einem Zusammenschluss die nötige Berechtigung geben, so sucht man vergebens. Noch weit mehr ist man enttäuscht, wenn man hinter dem Namen etwas Programmatisches vermuten sollte, denn „zeitgenössisch" ist diese Kunst in nicht viel anderem Sinne, als jeder Mitlebende zum mindesten ein Zeitgenosse ist. Die ganze Kunst unserer Provinzzentren zieht hier in unwesentlich veränderter Auflage an uns vorüber; wir erleben es, dass es ein Düsseldorf, ein München, ein Karlsruhe nicht nur in Deutschland giebt. Man darf wohl mit einigem Recht den Impressionismus als Norm und Maass aufstellen und von der Art der Abfindung mit seinen Tendenzen sein Urteil abhängig machen, ohne, abgesehen von besonderen Fällen, zu verkehrten Schlüssen zu gelangen. Das zumal bei den Belgiern, die ohnehin leicht geneigt sind, weniger von ihrer vlämischen Art Gebrauch zu machen, als mit den Franzosen zu kokettieren. Aber von diesen Tendenzen sieht man nur hin und wieder einen Schimmer. Einen Ansatz zeigt zum Beispiel Charlet in einem nicht ohne ein leichtes und amüsantes Temperament gemalten Bild einer Rennbahn, in dem etwas von der Asymmetrie Degas' steckt. Ensor zeigt eine flandrische Strasse, in der das Rezept der Rue de Berne allzu grob und ohne den Geist des Originals verwendet ist. Oleffe quält sich auf einem Gartenbild, das durch die Grösse seines Formates nur noch inhaltloser wird, vergeblich mit pleinairistischen Absichten ab. Der Rest der Lebenden ist Schweigen; gute Durchschnittskunst, die einen nicht heiss und nicht kalt macht, die unerträglich wäre, wenn sie nicht durch eine starke malerische Tradition stets auf einem gewissen Niveau gehalten würde. Einen Sondertypus stellt Laermans dar. Sein lahmer, gänzlich unrealer, romantisierender Sozialismus, seine Malerei, die ohne irgendwelche farbliche Abstimmung eine grosse Fläche neben die andere setzt, die Einfachheit prätendiert, aber nur gänzlich undifferenziert wirkt, macht einen völlig petrefakten Eindruck.

Unter den retrospektiven Bildern sieht man eine „Näherin" von Braekeleer, die immerhin mit sehr geschickter Technik und mit dem Sinn der alten Holländer für Plastizität und Raum gemalt ist, wenn sie im übrigen auch nur eine verwässerte Kopie von N. Maes ist. Ein Hundebild von Joseph Stevens wirkt, wenn es auch alle typischen Kennzeichen des Naturalismus trägt, durch die jeder Pose fremde Gediegenheit geradezu erfrischend; ebenso wie ein dunkles Grubenarbeiterbild des alten Meunier, dessen Farblosigkeit und stereotype, allzu plastisch gedachte Monumentalität durch eine sehr empfindsam abgestufte Valeurmalerei mehr als aufgewogen wird. H. von Wedderkop.

MÜNCHEN

Zur Feier des siebzigsten Geburtstages von Albert von Keller (27. April) fand in der *Galerie Caspari* eine kleine Ausstellung von Bildern dieses Künstlers statt, die nicht sehr günstig gewählt waren. Eine Anzahl der frühen Interieurs, auf die hier bereits anlässlich der Eröffnung des Kellersaales in der neuen Pinakothek hingewiesen wurde, vertrug sich schlecht mit den recht harten und in der Farbe wenig gefälligen Bildern der letzten Zeit. Kellers Bedeutung ist von Julius Elias in

MAXIMILIAN LUCE, ARBEITER IM FELD
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

„Kunst und Künstler“, Jahrgang X, Seite 315 eingehend gewürdigt. U.-B.

DÜSSELDORF

In der *Galerie Flechtheim* ist eine grössere Kollektion von Bildern Maximilian Luces zu sehen, die bis zu den letzten Wandelungen einen guten Überblick über sein Schaffen gewährt. Der Gefahr der rein doktrinären Systematisierung ihrer Theorien, die Seurat, Cross, Signac durch ihr Talent überwanden, ist Luce mehr oder weniger unterlegen und zwar nicht nur wegen der weit geringeren Potenz, sondern vor allem wegen der spezifischen Art seiner Veranlagung, die weit mehr auf Linie und Zeichnung hindrängte und daher mit dieser rein malerischen Theorie nichts Rechtes anzufangen wusste. Man sieht nicht ein, weshalb alle diese Akte seiner Grubenarbeiter, in ihren oft recht klassizistischen Posen mit Punkten gespickt, anstatt dass sie mit einem festen Kontur umzogen sind. Es kommt dazu, dass seine Farbe nicht die Luftigkeit und leichte Delikatesse von Signac etwa hat, sondern viel zu konsistent und materiell ist, so dass die bunte Farbhaut oft wirkt wie getriebenes Metall. Die Arbeiten der späteren Zeit, in der alles Neoimpressionistische verschwunden ist, zeigen zwar in ihren kompositionellen Bestrebungen einer angemessenen Verwertung seiner Begabung, lassen aber im Grunde doch kalt infolge der Unlebendigkeit der Zeichnung, in der zuviel von Meunier steckt und infolge der Nüchternheit der Farbe. Sehr hübsch wirken einige friesartige Borignaden, in denen man unschwer einen ins Liebenswürdige übersetzten Cézanne entdeckt.

Die nächste Ausstellung wird Bilder von P. Baum, W. Ophey und von einer Anzahl „rheinischer Expressionisten“ bringen. H. v. Wedderkop.

POTSDAM

Die Architekten Krischen und Liebenthal, die zur Konkurrenz um den Rathausneubau in Potsdam einen der besten Entwürfe eingesandt hatten, haben neuerdings diese Pläne städtebaulich erweitert und einen sehr beachtenswerten Vorschlag gemacht, der den durch den Bau des Schultheissrestaurants an der Langen Brücke seit langem schon verschandelten Platz, den man den Stadteingang Potsdams nennen kann, in eine würdige Form bringen soll. Wir halten den Plan für ausgezeichnet und möchten lebhaft wünschen, dass er so oder ähnlich, im Anschluss an den Rathausneubau — über den noch nichts entschieden ist — ausgeführt wird. Wir geben den Architekten selbst das Wort zu einer Erläuterung ihrer Pläne und bilden einige Skizzen ab, die ihre Absichten veranschaulichen:

„Unser Projekt zur Veränderung des Stadteinganges von Potsdam wurde angeregt durch einen Vorschlag des Architekten R. Zahn im „Tag“ vom 18. Januar 1914, der einen Rathausneubau an die Stelle des jetzigen Schultheissrestaurants setzen will. An diesem Vorschlag ist zu begrüssen, dass überhaupt die Frage diskutiert wird, wie die Schauseite von Potsdam endgültig zu gestalten sein möchte. Indessen glaubten wir abweichend von Zahn dabei von den folgenden Voraussetzungen ausgehen zu sollen, erstens von der Vermeidung einer grossen zusammenhängenden Baumasse, welche gegenüber dem ausgedehnten Schloss die verhältnismässige Enge des Stadteinganges noch empfindlicher machen würde, zweitens von der Vermeidung der Schiefheit, die der Grundplan jetzt gerade an der entscheidenden Stelle zeigt, drittens von der Erhaltung des traditionellen Platzes für das alte Rathaus.

Diese Voraussetzungen sind zu erfüllen, indem man an der Schultheissecke einen regelmässigen Platz anlegt, dessen Ausdehnung durch die Breite des seitlichen Schlossrisalites und den Lauf des Flusses bestimmt ist. An Stelle eines grösseren Baues mit etwa der bekannten Bügeleisenform des Grundrisses treten zwei, ein kleiner monumentaler, aber dem Schlosse untergeordneter Bau, dessen Frontbreite durch den Platz gegeben ist, und der seinerseits die Hauptachse dieses Platzes bezeichnet, und ein grösserer, der dem Flusslauf folgt und sich bis an den Palazzo Barberini erstreckt. Der erste könnte das Stadtmuseum werden, der zweite, vom Schlosse abgerückte, den profaneren Zwecken eines grossen Restaurants gewidmet sein. Dieses Restaurant würde nicht mehr durch eine zu enge Verbindung mit dem Rathaus an seiner Ausdehnung nach oben gehemmt werden und doch durch Anschluss an den Palazzo Barberini, der jetzt zu den Verwaltungsgebäuden der Stadt gehört, die Funktion des Ratskellers mit übernehmen. Eine Anlage von mehreren Terrassen in der 50 Meter breiten Front würde auch finanziell ergiebig sein. Dem Palazzo Barberini wäre ein Bau an der Wasserseite anzufügen, der eine Abwandlung seiner Marktfront im Sinne einer neuen Zweckbestimmung darstellen könnte. Führt man dabei den bereits vorhandenen Durchgang durch den Palazzo weiter, indem man den Fluss überbrückt, so gewinnt man eine stark verkürzte Verbindung mit dem Bahnhof, welche die Hauptachse des Marktes zum Bahnhofsplatze in Beziehung bringt; die Erschliessung der Freundschaftsinsel ergiebt sich damit ebenfalls. Durch den beim Palazzo Barberini gewonnenen

KRISCHEN UND LIEBENTHAL, GRUNDRISSSKIZZE ZUR UMGESTALTUNG DES STADTEINGANGS VON POTSDAM

KRISCHEN UND LIEBENTHAL, SITUATIONSSKIZZE ZUR UMGESTALTUNG DES STADTEINGANGES VON POTSDAM

neuen Raum, wie durch den Verzicht auf einen besonderen Ratskeller am Markt wäre die Sicherheit einer guten Raumentwicklung auf dem so entlasteten alten Rathausgrundstück gegeben, deren Möglichkeit ja bereits der Wettbewerb gezeigt hat; ebenso würde es nunmehr auch ein Leichtes sein, das alte Marktbild zu erhalten und die Neuentwicklung des Gebäudes auf das Hinterland zu beschränken.

Dem alten Rathaus muss die Bedeutung bleiben, mit der es durch die Tradition verknüpft ist, und in der es die Vorstellung beherrscht. Man würde es stets als Rathaus ansehen, auch wenn es zum Museum geworden wäre.

LEIPZIG.

Im Juniheft des Jahrganges 1913 Seite 480 und 481 hat Robert Breuer einige Notizen über die Internationale Baufachausstellung gegeben. Daraufhin ist er von den Leipziger Architekten und Bauräten G. Weidenbach und R. Tschammer wegen Beleidigung verklagt worden. Das Urteil geht uns nun, nachdem die Berufungsinstanz es bestätigt hat, mit der Aufforderung zur Publikation zu.

Im Namen des Königs!

In der Privatklagesache 1) des Baurats G. Weidenbach in Leipzig und 2) des Baurats Richard Tschammer in Leipzig, Privatkläger, gegen den Schriftsteller Robert Breuer in Berlin-Wilmersdorf, Angeklagten, wegen Beleidigung hat das Königliche Schöffengericht zu Leipzig in der Sitzung von 17. Oktober 1913, an der teilgenommen haben: 1) Amtsgerichtsrat Volkmann, als Vorsitzender, 2) Fabrikbesitzer Herzog, Leutzsch, 3) Kaufmann Kasten, Leipzig, als Schöffen, Rem. Heidrich als Gerichtsschreiber, für Recht erkannt:

Der Angeklagte Breuer wird wegen Beleidigung zu 200 – zweihundert – Mark Geldstrafe, ersatzweise 20 Tagen Haft und in die Kosten des Verfahrens, einschliesslich der den Privatklägern erwachsenen notwendigen Auslagen, verurteilt.

Der verfügende Teil des Urteils ist auf Kosten des Verurteilten durch die „Leipziger Neuesten Nachrichten" und in der Monatsschrift „Kunst und Künstler" und zwar hier mit derselben Schrift, wie der Abdruck der Beleidigung, in dem „Kunstausstellungen" betreffenden Teil des Blattes, bekannt zu machen, falls die Beleidigten, Weidenbach und Tschammer, innerhalb eines Monats nach Zustellung einer ihnen auf Kosten des Verurteilten zu erteilenden Ausfertigung des Urteils darauf antragen.

Ausgefertigt am 22. April 1914.

Der Gerichtsschreiber des Königl. Amtsgerichts Leipzig
Fritzsche, Sekretär.

Bekannt gemacht durch Rechtsanwälte Dr. Drucker
und Dr. Eckstein, Leipzig.

❖

Wir bemerken hierzu, dass wir in dem Bericht Robert Breuers natürlich keine Beleidigung gefunden haben und auch heute noch nicht finden, sondern nur die Charakteristik einer nach der Meinung Breuers schlechten Architektur.

NEUE BÜCHER

Hermann Cohens Ästhetik.*

Raffael bildete es mit seiner „Schule von Athen" in der Gestalt Platons unvergänglich ins Herz, was auch aus Cohens Werk zwingend spricht: Philosophie ist Platonismus. Denn Platon ist der Unsterbliche, der Philosoph des Anfangs. Er hat die Philosophie, los von Mystik und phantastischem Geheimnis, in erhabener Grösse, aber zu strenger Schulung als Wissenschaft begründet. Das Denken aus Ideen, aus Grundlegungen, die sich im Denken erzeugen und bewähren, hat er entdeckt; durch ihn entstand der Idealismus als weltgeschichtliche Bewegung. Die Grundlegungen, auf denen er baute, und die er erkennen lehrte, liegen nicht, sie wirken; sie liegen dem Denken nicht zugrunde, sondern sie wirken in ihm, in seiner Bewegung, sie wirken im Grunde. Der Philosoph erkennt sie, wenn er das Denken forschend untersucht und bis zur Frage des Ursprungs dringt: wie es denn möglich sei.

Voraussetzung ist solchem Denken die Kultur; auf ihr Erfassen und Zergliedern ist die Philosophie gerichtet. Die Kultur besteht; es giebt Wissenschaft, Sittlichkeit und Kunst. Es giebt seit Jahrtausenden ein Naturerforschen und denkendes Erkennen; seit grauen Zeiten bilden sich auf der Erde Staaten mit ihrer Bindung durch Rechtsformen; unser Leben ist verklärt durch die Kunst. Das alles giebt es, es lebt, es ist da. Wie aber ist dies Dasein möglich? Wie sind Erkenntnis, Sittlichkeit und Kunst möglich als Schöpfungen der Menschheit, als Richtungen des menschlichen Bewusstseins?

Mit dieser Frage beginnt die Philosophie als Wissenschaft. Platon hat den Grund bereitet; seine Lehre wirkt durch die Jahrhunderte; Kant hat in seiner Neufassung den Weg in die Zukunft gewiesen. Und dem Recht und der Aufgabe dieser Philosophie, wie sie als Logik, Ethik und Ästhetik die Richtungen der Kultur zum Ausgang nimmt, sind die Bücher Cohens, der uns Kant und Platon neu verstehen lehrte, ihr ist sein System gewidmet. Logik und Ethik gingen voraus; nun erschien, als dritter Teil, die Ästhetik.

Sie lebt, als Denken über die Kunst, im Ringen um das Begreifen der Gesetzlichkeit, in der sich das künstlerische Gestalten der erlauchtesten Geister ausgewirkt hat; und sie lebt im Zusammenhang des Systems, in dem alle Probleme der Kultur als Probleme der Menschenvernunft erfasst und in der Einheit des Bewusstseins verankert und gesichert werden; denn die Einheit, in der sich die Richtungen des Bewusstseins zur Kultur zusammenschliessen, diese Einheit des Kulturbewusstseins ist die Voraussetzung und die Leistung der systematischen Philosophie.

Das ist der Boden, auf den sich stellen muss, wer in die Gedankenführung des Werkes eindringen will. Es lehrt die Bewegung, in welcher der lebendige Geist sich erzeugt und erhält, und die nichts Bleibendes, Seiendes anerkennt; was bleibend besteht, ist die Möglichkeit, die Gewissheit der Bewegung; und was sich finden lässt, ist nicht gewonnen sicherer Besitz; es muss immer von neuem erworben werden. Denn nicht unumstössliche Resultate sind das Ergebnis solchen Suchens; sondern wie sie gesucht werden, und wie sich darin immer wieder die Bewegung des Denkens bewährt, das ist, was als Lösung und Erfüllung, der unendlichen Aufgabe gegenüber, erscheinen und erobert werden kann.

Das Bewusstsein als Bewegung ist schöpferisch; es erzeugt seinen Gehalt. Im Gefühl entdeckt sich seine neue Richtung, die ästhetische, in der Wille und Erkenntnis in gemeinsame Wirkung, in Spannung treten und aus solchem Zusammenwirken den neuen Gehalt entstehen lassen. Und welches ist der Gehalt, durch den das Gefühl als die ästhetische Richtung bestimmt ist?

Das ist der Mensch; der Mensch der Natur, in der Natur, als ein Teil von ihr; die Natur des Menschen. Ihn entdeckt das reine Gefühl: als Liebe. Eros ist der Urquell aller Kunst, die Liebe zur Natur des Menschen. Diese Liebe trägt in sich ein nie ermattendes Streben, Ringen nach Vollendung: sie kann der Mensch der Natur nur von der Kunst, von der reinen Liebe des Genies empfangen. Darum ist diese Liebe zeugend; denn sie erzeugt einen neuen Menschen, der hinausragt über das Maass, wie es die Erfahrung dem Menschen zuerkennt, weil das Streben nach Vollendung ihn geschaffen, weil das heilige Feuer der reinen Liebe zur Menschennatur im schaffenden Genie gebrannt, sie erhöht hat.

So steigt, vom ewigen Morgenrot umflossen, der Menschheit Urbild aus dem unvergänglichen Kunstwerk auf: die Gestalt. Das ist nicht nur der Geist, der rastlos nach Erkenntnis forscht, und nicht nur der sittliche Wille: es sind beide Kräfte als die Natur des Menschen, in der Natur; als die Seele, die im Leibe wohnt.

Die Gebilde des Schönen wachsen aus dem Boden, den Naturerkenntnis und Sittlichkeit im Menschen legen; sie erzeugen sich aus dem beackerten Land der Seele, die der Liebe zur Natur des Menschen zugewendet ist. Die Bewusstseinskräfte treten in eine schwe-

* Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls. System der Philosophie, III. Teil. 2 Bde. Berlin, Bruno Cassirer. 1912.

bende Bewegung; eine Bewegung, deren Ausschlag bald nach der Naturerkenntnis hin, bald nach der Sittlichkeit erfolgt. So vollzieht sich das Schöne, in diesem weiten Pendelschlag der Seelenkräfte, das eine Mal als das Erhabene, das andere Mal als Humor. Im Erhabenen waltet die Richtung auf die Naturerkenntnis vor; im rastlosen Ringen um Vollendung, in der schweren Arbeit am Werk, in der Sehnsucht nach dem unendlichen Gehalt schaut der Künstler des Erhabenen aus nach dem Frieden, der ihm den Abschluss, das Ziel seiner Sehnsucht erreicht zeigt; nach dem Frieden, den die Stille der Ewigkeit in ihm widerscheinen lässt.

Den Frieden bringt der Humor. In ihm leuchtet das Ziel wider; der Glaube an den Sieg, die Gewissheit, dass dem unendlichen Ringen des Menschengeistes einst Rast und Ruhe beschieden sei. In ihm rührt das Lächeln, das auch die Züge des Satyrs, auch das Hässliche verklärt. Denn auch das Hässliche wird von der Liebe umfasst; sie umfängt und verwandelt, sie geleitet es ins Seelenreich des Schönen. Die Liebe des Humors adelt das Hässliche; aus dem Tierischen lässt sie das Menschliche scheinen; was für die Erkenntnis im Menschen hässlich ist, das wird durch die Liebe des Humors liebenswert, weil es auch der Natur des Menschen, dem Menschen der Natur angehört; und durch die Kraft des reinen Gefühls wird es ein leuchtendes Seelengut, eine Erscheinung des Schönen. Denn sein äusserer Schein wandelt sich in der Bewegung des reinen Gefühls, durch die Kraft der Seele zu einem innerlichen Sein.

Ein Inneres soll in der Kunst immer entstehen; sie ist zur Verinnerlichung gewendet. Das wird besonders eindringlich klar in dem Kapitel von der Poesie als der Sprache der Künste. Mit ihren Gefühlsworten vermag die Dichtung alles Gegenständliche, alle Art von Gehalt für die Innenwelt des Selbst zu erobern. Das Selbst des reinen Gefühls soll entstehen: als die zweite innere Sprachform (neben der ersten der Begriffe) vollbringt die Gefühlssprache der Poesie die Entdeckung und Gewissheit des Selbst; alle Vorbedingungen erkenntnishafter und sittlicher Art, wie sie in der Sprache lebendig sind, vereinigen sich zu dem einen Zweck der Verinnerlichung; das Selbstgefühl des Individuums regt sich, schwingt in der Stille, in der Reinheit seiner Erzeugung, wie sie die Seelenkraft des reinen Gefühls vollbringt. Denn jenes Individuum ist nicht das biologische; es ist nicht das Selbst, das wir empfinden, wenn wir essen, trinken und spazieren gehen; es entsteht in der Bewegung des reinen Gefühls, in der Verinnerlichung des Stoffes, als Innerlichkeit.

Hiermit sei der Gang, den die Darstellung im ersten Bande nimmt, angedeutet; im zweiten Teile des Werkes erwächst aus der Betrachtung der Künste die Bestätigung der Grundlegung. Diese Bestätigung ist aber zugleich wiederum Fortgang, immer weiter schürfende Untersuchung; denn die Bewegung prüft und greift das Gefundene, schon Entwickelte an, so dass es sich von neuem erproben muss. So erreicht der Leser auch nicht jenes Ziel der Sättigung, dass er den reichen Ertrag nun in seiner Scheune hätte zur Genüge; er nimmt vielmehr den Hunger mit hinaus; jenen Hunger, den noch der hundertjährige Faust, von der Sorge geblendet, mit unverminderter Gewalt erlebt, den Hunger nach dem Weiterschreiten. Denn darin ruht des Lebens Sinn; nicht im Sattwerden und Genughaben. Der Leser mag im Aufnehmen erproben, wie weit er selber reicht; möge er die zeugende Kraft der grossartigen Gedankenbewegung, auch wo das Wort als sterbliches Mittel sie nur unvollkommen ausdrückt, ausdrücken kann, an sich selber erfahren, zu eigenem Thätigsein erweckt und geführt. Dann wird er auch nicht danach verlangen, in allem befriedigt zu werden; fühlt er sich doch mit der Bereicherung zur Mitarbeit innerlich genötigt und so auch zu nachforschender Gedankenführung. Wie sollte man auch bei dem Umfang unerschöpflicher Probleme, bei der überströmenden Fülle der Erscheinungen, die es im System und durch das System zu fassen gilt, eine völlig lückenlose Verdeutlichung von einem Werke erwarten, in dem methodische Strenge sich mit tief erwärmender Begeisterung vereint, das, durchsonnt von der Gewissheit des Sieges, doch die Luft des Kampfes, des Ringens um die grosse Sache atmet und so das schönste Streben ergreifend bekundet. Aus solcher Eigenart der Darstellung erklärt es sich, dass sie da und dort der Entfaltung, der Erläuterung durch eine ausführliche Gedankenentwicklung entbehrt; aber nie fehlt ihr die hohe Kraft, die eigene Leistung zu lehren und zu entfachen. Der Leser sieht sich immer wieder gefragt und wird ganz in den Gang hineingezogen, selber zum Finden geleitet; am Suchen nach dem Wege wird er selber beteiligt, am Prüfen und Gegenüberstellen, am Verweilen und Entscheiden. Indem er sich, um einzudringen, dem Werke hingiebt, muss er in sich thätig werden. Dann wird er, in der Eigenbewegung seiner Seele, aus dem lastenden Tag in jenes Reich entführt, das immer fern und doch so nahe ist; tiefaufatmend trinkt er neue Luft. Dem Führer dankt er es, wenn ihm darin zu atmen ein Bedürfnis wird. Die Stimmung, die ihn erfüllt, wird er mit nichts vergleichen mögen und wird das Walten der Stille, in der die Bewegung, aus dem Ursprung immer neu erstehend, sich ihr Reich der Möglichkeiten baut, in sich selber zu beschwingen nicht ermatten. Faust sehnte sich nach den Flügeln, die ihn vom Boden heben sollten, der Sonne nach und immer nach zu streben; den Erfahrenen, der geschaut und die reine Schönheit erlebt hat, tragen Helenas Gewande über alles Gemeine hinweg, am Äther hin.

Der Glanz der Schönheit ruht über dieser Ästhetik und wirkt in ihr. Er ruht in dem herrlichen Kapitel vom Aufbau des Bewusstseins, das von dem dunkel halbbewussten Fühlen, wie es die Physiologie erforscht, in einer Gedankenführung von ergreifender Fülle und Kraft aufsteigt zu befreiender Höhe, wo das Lachen als

die Heiterkeit der Vollendung erklingt, wo der Glaube an das Gute, an den Adel des Menschen, an seine Würde den Aufstieg krönt. Es erblüht warmes, klares Licht, das hell hinüberdringt in die eigene Seele. Dies Licht leuchtet wider von der Darstellung des Satyrproblems in der griechischen Kunst wie am Lächeln der Güte, das aus dem Angesicht der Mona Lisa scheint; am Hässlichen, das die Kraft der Liebe veredelt; am Erhabenen und am Humor; es leuchtet wider von den Verdeutlichungen, die für Giotto und Dante, für Lionardo, für Michelangelo und Beethoven, für Shakespeare und Mozart, für alle Kunst und all die grossen Künstler neue Möglichkeiten des Erfassens bringen und, immer wundervoll aufschliessend, die Wirkung befreiender Weite und doch inniger Tiefe haben. Solcher Wirkung fehlt auch das Symptom der Rührung nicht, in der wir die Hoheit des Menschenwertes, die Liebe zum Menschen erleben; denn von der Liebe zur Natur des Menschen ist diese Ästhetik selber innerlichst durchpulst. Immer wieder schlägt der Stab dieses Lehrers reiner Menschlichkeit an das Herz, dass es sich erprobe und zeige, was an ihm sei; ob es erfassen könne, was bis zu den lichtesten Höhen sich aufthut.

Nichts Muffiges, Zweideutiges, Augurenhaftes darf in diesem Werke auch nur von ferne sich regen; es atmet Gesundheit und geistige Reinheit, tief mit dem Natürlichsten, wenn es nur wahrhaft ist, verwurzelt; stark und heiter weht in ihm die Luft geistiger Freiheit; eine Luft, in der die Gesetzlichkeit ewigen Werdens all die schreckhaften Fledermäuse nächtlicher Ungestalt, die uns das Licht der Himmelssonne verfinstern wollen, sieghaft vertreibt.

Aber freilich, es braucht einen starken Schritt hinaus aus dem dahinziehenden Leben der Tage, die uns oft so laut bestürmen. Aber eben nur einen Schritt. Denn dicht neben den Toren des weitläufigen Hauses, durch das mit tausend Stimmen der Lärm der Gegenwart verwirrend tost, liegt der Eingang zu der unbegrenzten Halle, wo die Stille waltet, in der alles Ewige lebt und sich erhält. Ihre Ruhe ist nicht die des Nichtthuns; sie gebiert vielmehr das wahre Thun, die unendliche, grenzenlos strömende Bewegung.

Aus der Stille kommt auch dies Werk. Und der es geschaffen hat, lauscht, lebendig jeden Augenblick, aus treuer Liebe und Sorge hinüber nach jenem vielgestaltigen Lärm. Und er spricht und bekennt. Mahnend und deutend tönt die Stimme an unser Ohr, das von den Geräuschen bedrängt ist. Wir wollen sie hören. Dann leuchtet eine ruhige Gewissheit auf über der Unrast; denn der so bezwingend spricht, ist im Kern seines Wesens mit dem Besten, was unsere Zeit hat, eng verwandt: im rastlos erobernden, Trägheit und Trug überwindenden Thätigsein. Albert Daur.

Ulrich Thieme. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Neunter Band. Delaulne – Dubois. Leipzig, E. A. Seemann 1913.

Jeder neue Band des vortrefflichen Lexikons der bildenden Künstler wird die Zahl der Pessimisten, die an die Durchführbarkeit des Unternehmens nicht glauben wollen, mindern und die Hoffnung auf eine Vollendung des Werkes in absehbarer Zeit stärken; um so mehr als die letzten Bände mit der Liste der Gönner, die die Arbeit materiell zu fördern sich bereit erklärt haben, eine neue Gewähr für das Gelingen des Planes bieten. So ist zu hoffen und zu erwarten, dass das gestärkte Vertrauen den Kreis der Abnehmer erweitern wird, und dass das Unternehmen so in sich gefestigt rüstig vorwärts schreiten kann. Für den Forscher wie für den Praktiker ist das Erscheinen jedes neuen Bandes eine wahre Freude. Mit wie wenig Vertrauen und Hoffnung, fast mit Zögern pflegte man die Bände des alten guten „Nagler" in die Hand zu nehmen. Zwar fand man viel in dem als Leistung gewiss bewunderungswürdigen und stofflich reichen Buche, aber das, was uns heute die Hauptsache ist für jede Information, die authentische Beglaubigung der Daten und Thatsachen durch Urkunden, der Nachweis der Quellen und dergleichen suchte man vergebens. Meist liessen die Angaben die Wahl zwischen den verschiedensten Überlieferungen frei. Das neue Lexikon hat dank seiner vorzüglichen Vorbereitung gerade auf diesen Punkt das Hauptgewicht legen können. So kommen zum Beispiel in dem Artikel „Donatello" auf sechs Spalten der Darstellung aus der Feder eines Spezialforschers (Max Semrau) nicht weniger als drei Spalten systematisch geordneter Quellen und Literaturnachweise. Die Form der Schilderung hat durch die Knappheit fast nirgends an Sorgfalt und Frische Einbusse erlitten.

Paul Kristeller.

Jens Thiis, Leonardo da Vinci. The Florentine years of Leonardo und Verrocchio. London, Herbert Jenkins (ohne Jahr).

Das reich illustrierte Buch, das als Teil eines umfassenden Werkes gedacht ist, besteht aus einer Reihe von einzelnen, augenscheinlich aus längeren, eingehenden Studien erwachsenen Abhandlungen, die nur nach chronologischen oder gegenständlichen Gesichtspunkten aneinandergereiht, nicht aber durch den inneren Zusammenhang eines künstlerischen Werdens oder Verstehens verbunden sind. Sie können deshalb auch kein anschauliches Bild von der Person des Meisters und von seinem Hervorragen über alle anderen geben. Ebensowenig führt die versuchte Abgrenzung seines künstlerischen Charakters gegen die ihn vorbereitenden und umgebenden Kräfte zu einer klaren Einsicht.

Die Beweisführung des Verfassers gründet sich fast immer auf subjektiven Urteilen. Sie ist darum auch nirgends einleuchtend und bündig. Aus seinen weitschweifenden Darlegungen über die Landschaft in Ver-

rocchios „Taufe Christi" zum Beispiel würde ein Unbefangener den Schluss erwarten, dass der Hintergrund von Leonardos Hand herrühren müsse, nicht aber den des Verfassers, dass Verrocchio selber diese Landschaft gemalt habe. Die naheliegende Vergleichung mit dem vom Verfasser Verrocchio zugeschriebenen Gemälde in Pistoia wird dabei merkwürdigerweise vermieden, ebenso wie die Gegenüberstellung der Landschaftszeichnungen Leonardos. Es wird einfach vorausgesetzt, was bewiesen werden sollte. Wenig glücklich scheint mir auch die Polemik des Verfassers gegen die zuerst von Morelli angezweifelte Überlieferung, dass der vorn kniende Engel in der Taufe Christi von Leonardo gemalt sei. Vasari, der das Bild ohne Zweifel kannte, war doch auch kein Dummer! Die zeitgenössische Tradition, die man ohne zwingende Gründe niemals einfach beiseite schieben darf, ist hier, nach dem Urteile vieler Generationen, thatsächlich durch den Augenschein, den offenbar grösseren Reiz dieser Figur gegenüber den anderen des Bildes, bestätigt worden. Wie dem aber auch sei, jedenfalls hätte, zum Beispiel, eine Vergleichung älterer oder gleichzeitiger Darstellungen von knienden Gestalten den Verfasser eher als jede Polemik zu einem objektiven Resultate führen können — vielleicht zu der Beobachtung, dass ein so kompliziertes und doch so naturgemässes Motiv, eine so geschmeidige und elegante, aus der inneren Erregung heraus schwingende Bewegung in keiner knienden Figur vor Leonardo zu finden sei. Noch zahlreiche andere Einwände dieser Art wären gegen die Ausführungen und Urteile des Verfassers zu erheben.

Der wertvollste Teil der Arbeit scheint mir die Entstehungsgeschichte und die Analyse der „Anbetung der Könige" zu sein, ein Abschnitt, der sich auch durch eine grössere Selbständigkeit und Sachlichkeit auszeichnet. Fast überall sonst verliert sich die Darstellung in eine unerfreuliche, kleinliche und zumeist recht überflüssige Polemik, die vornehmlich gegenüber der deutschen Forschung und im besonderen gegen Bode eine, um wenig zu sagen, unliebenswürdige Form annimmt. Anspruchsvoll wie die äussere Gestalt des Buches ist auch die Rede seines Autors. Die Berechtigung zu so selbstbewusstem Auftreten kann man ihm aber um so weniger zugestehen, als er in seinen Urteilen durchaus abhängig ist von den von ihm über alles verehrten Autoritäten Morelli und Berenson. Es ist bedauerlich, dass jener zuerst von Morelli angeschlagene hochmütige und hämische Ton verletzender Polemik in der jüngeren Generation fortklingt. Viel Kritik anderer und wenig Selbstkritik. Der Einsicht sind solche unsachlichen Methoden, die freilich leicht Beifall finden, nie förderlich; sie führen meist vom Wesentlichen ab auf Einzelheiten, denen erst die wirklichen oder vermeintlichen Irrtümer der Gegner Wichtigkeit geben. Es ist nun ebenso leicht wie zwecklos, zehn älteren Bestimmungen eines Bildes eine elfte hinzuzufügen, für die der Beweis meist nur aus der Einbildung, allein das Richtige getroffen zu haben, geschöpft ist, nicht aus neuen positiven Beobachtungen. Aus dem Schwanken der Meinungen über ein hervorragendes Kunstwerk sollte man doch zunächst den Schluss ziehen, dass an der Sache selber etwas unklar sein müsse und nach neuen Elementen zur Lösung des Problems suchen. Subjektive Urteile selbst der vorzüglichsten Kenner haben für die Wissenschaft — im Handel ist das ja anders — nur dann Wert, wenn sie dem Studium einen neuen Weg weisen können.

Nirgends ist eine exakte Beweisführung so schwierig und als Gegengewicht gegen den Leichtsinn der Gefühle so notwendig wie in der Kunstforschung, aber nirgends setzt man sich, sehr zum Schaden ihres Ansehens, so leichten Herzens über diese wichtigste Forderung der Wissenschaft hinweg; nirgends türmt man so unbekümmert Hypothese auf Hypothese. Auf mathematische Formeln lassen sich die Argumente hier allerdings nicht reduzieren, aber durch schlagende Gegenüberstellungen, durch Hinweisung auf charakteristische Besonderheiten, durch kritische Erklärung des Unsicheren aus dem Sicheren, des Einzelnen aus dem Wesen des Ganzen lässt sich für vieles ein Augenscheinlichkeitsbeweis sehr wohl führen.

Paul Kristeller.

Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert. Mit 181 Abbildungen. Herausgegeben vom Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1914. (712 Seiten.)

Der beträchtliche Umfang dieser Sammlung mag manchen abschrecken. Aber sobald man den ganzen Inhalt kennt, wird man nur wenige Briefe noch missen mögen und eine Spaltung kaum wünschen. Es ist ein Pantheon der neueren Kunst und das kann nicht weit und rund genug sein. Göttliches steht darin und Menschliches. Man findet neben dem goldenen Humor Wilhelm Buschs und den heiteren Briefchen Franz Krügers das grässliche Schlussbillett des sterbenden Aubrey Beardsley und die Dokumente der Tragödie von Karl Stauffer-Bern.

Hie und da begegnen wir parallelen Gedankengängen: Schicks und Waldmüllers Urteil über den Nonsens der Akademien, 1808 und 1860. Unter den offiziellen Briefen an Minister und Könige ist das mannhafte Schreiben von Carstens, worin ein Charakter der Freiheit Amt und Würden opfert, und der Brief von Courbet, der das Kreuz der Ehrenlegion ablehnt. Revolutionsschilderungen von Menzel und Rethel; dazu das bitterböse Geständnis des alten Schwind, dass er sich „für das berühmte deutsche Reich gar nicht erwärmen kann". „Sieht mehr einer Kaserne gleich als einem Kultur-Reich. Meintwegen."

In den Briefen an Vater und Mutter tritt gewöhnlich der hoffnungsvolle Jüngling unter dem Druck finanzieller Abhängigkeit etwas prätentiös in Erscheinung. Manche Briefe wie die Rethels (die in einer

schönen Gesamtausgabe gleichzeitig separat erschienen sind) haben autobiographische Bedeutung.

Ein häufig wiederkehrendes Thema ist Fachsimpelei, die aber den Kunsthistoriker schliesslich am meisten interessiert und den Künstler, soweit von Technik die Rede ist, wie bei Schadow und Menzel, auch bei Segantini. Marées und Liebermanns Gedanken über Kunst und der höchst merkwürdige Briefwechsel Strindberg-Gauguin.

Unter den vielen Berichten aus Italien ist am lebendigsten, was der junge Schuch sagt. Ludwig Richter schildert Brügge, Gavarni — sehr amüsant — London. Kaspar Friedrich schreibt ein Lob der Faulheit und der achtzehnjährige Gottfried Keller rückt einen Schulkameraden zusammen, dass es eine Freude ist.

Alles in allem ein richtiges Potpourri mit den starken Farben und dem natürlichen Duft des Lebens, der durch kein Parfüm tendenziöser Geschichtschreibung beeinträchtigt wird, und doch eine geschmackvolle das heisst persönliche Zusammenstellung. Die in den Text eingestreuten Abbildungen (Zeichnungen) sind eine feine Zugabe. Nur einen Wunsch wird man nicht unterdrücken: dass uns die französischen Briefe durch den gleichen Verlag auch einmal in der Originalsprache zugänglich gemacht werden, die ja wohl noch immer von vielen Freunden verstanden wird.

W. Stengel.

Karl Scheffler: Die Architektur der Grossstadt. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Wie bei allen Schefflerschen Arbeiten steht der Leser auch hier vor einer Fülle von selbständigen und reformatorischen Gedanken. Anders wie wir es sonst gewohnt sind, wird hier von der Kunst des Bauens gesprochen; keine Phrasen, keine Beschönigungen, sondern ein sicheres und tapferes Drauflosgehen auf den Kern der Sache. Es liegt klar auf der Hand, dass ein so berufener Kritiker, wie es Karl Scheffler ist, in unserer künstlerisch zerfahrenen Zeit mehr zu tadeln als zu loben hat, dass seine Hauptaufgabe mehr darin bestehen muss, Schäden aufzudecken, und uns Wege der Besserung zu weisen, als begeisternde Lobreden auf die Werke der Jetztzeit zu halten. Mit grösstem Interesse verfolgt man die klugen Ausführungen des Verfassers. Hervorgehoben sei die Abhandlung über das Wesen und die Bedeutung der Grossstadt, welche dazu berufen ist, den Kampf um die neue Baukunst auszutragen. Mit seltener Klarheit und Überzeugungskraft ist der Abschnitt über das Werden des neuen Stils geschrieben. Weiter spricht Scheffler mit grossem Ernst von dem Beruf des Architekten. Ohne Schonung deckt er die vielen Schäden und Schwächen dieses Berufes auf, den leider nur zu viele ergreifen, um Brot und Amt zu erstreben. Schliesslich schildert uns der Verfasser in fesselnder und treffender Weise das Wesen und Wirken von acht Persönlichkeiten als Vertretern der heutigen Baukunst: Messel, Hoffmann, Peter Behrens, Muthesius, Tessenow, Obrist, Endell.

Wenn man auch unter diesen Auserwählten eine ganze Anzahl hervorragend tüchtiger Baukünstler von grosser Kraft und reifem Können vermisst, so folgt man doch mit Freude und Gewinn den Ausführungen des Verfassers. Besonders gelungen ist ihm die Studie über Heinrich Tessenow, dessen strenge und keusche Kunst uns schon die schönsten Werke geschenkt hat.

Den weitesten Kreisen, in erster Linie aber der schaffenden Architektenschaft, sei das vorliegende Buch auf das wärmste empfohlen. Die Schrift enthält wie fast alle Schefflerschen Arbeiten herbe und starke Wahrheiten, die manchem zunächst sehr hart erscheinen, aber am Ende doch nur befreiend wirken, denn des Schriftstellers Worte sind „nicht aus dem Geiste des Hasses“ heraus geschrieben, sondern „aus dem Geist der Liebe“.

Paul Mebes.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Unter Leitung von Hans Stegmann, Heinr. Wölfflin und Paul Walters herausgegeben von Ludw. Buerkel. Zweites Vierteljahrsheft. München, bei Georg D. W. Callwey.

Dr. Fritz Gysi: Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Verlag A. Trüb & Co. Aarau und Zürich. 1914.

Bramante et L'architectur Italienne au XVIe Siècle. Par Marcel Reymond. Paris. Henry Laurens Editeur.

Lyon par Henri d'Hennezel. H. Laurens Editeur, Paris.

Pise et Lucques par Jean de Foville. H. Laurens Editeur, Paris.

Walter Friedländer; Nicolaus Poussin. Mit 137 Abbildungen. München 1914. R. Piper & Co.

Rembrandts Handzeichnungen. Zweiter Band. Kupferstichkabinet Berlin. Herm. Freises Verlag, Parchim i. M. 1914.

System der Ästhetik von E. Meumann. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig.

Grundlagen reiner Kunstkritik für Künstler, Kritiker und Laien von Dr. Guido Hoffmann. Verlag Georg W. Dietrich, München.

Ostendorf: 6 Bücher vom Bauen. Band 2. Die äussere Erscheinung der einräumigen Bauten. Mit 219 Textabbildungen. Berlin 1914. Wilh. Ernst u. Sohn.

G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Band 1. Mitteldeutschland. Zweite Auflage. Berlin, bei Ernst Wasmuth A.-G. 1914.

Über deutsche Malerei von Lovis Corinth. Ein Vortrag für die freie Studentenschaft in Berlin. Verlag von S. Hirzel, Leipzig.

Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz. Mit 441 Illustrationen. Fehrsche Buchhandlung St. Gallen.

ZWÖLFTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

PETER PAUL RUBENS, DER FRIEDE UND DER ÜBERFLUSS

SAMMLUNG LEOPOLD KOPPEL

Kunst und Künstler

DAS TALENT

VON

KARL SCHEFFLER

Niemand weiss, woher es kommt und wie es entsteht. Es ist plötzlich da, es überrascht durch eine vorher gar nicht vorstellbare Originalität, und es dauert nicht lange, bis man es sich nicht mehr fortdenken kann, bis es notwendig zu sein scheint im Haushalt des Lebens. Tritt es hervor, so sieht es wie das Produkt einer zufälligen Kräftemischung aus; ist es aber da, so wirkt es wie vorgedacht und vorgewollt. Dann ist es, als objektiviere es allgemeine Instinkte, als würden in ihm Triebe und Ahnungen vieler bewußt und aktiv, als sei es ein absichtsvoll gezeugtes Sonntagskind der Nation. Jedes echte Talent hat beides, das Einmalige, Einziggeartete und auch das Allgemeingültige; ein jedes ist darum wie ein kleines Wunder, das in Erstaunen setzt. Man thut auch am besten, es als ein solches hinzunehmen; denn man thut ihm unrecht, wenn man ihm Vorschriften macht und ihm eine bestimmte zweckvolle Rolle im sozialen Leben anweist. Das Talent ist nie zweckmässig im gemeinen Sinn, es ist zweckmässig nur in einer vorher nicht zu berechnenden und ganz übertragenen Weise. Darum bleibt der Kern seines Wesens der Analyse, der Kritik unzugänglich. Ewig dunkel bleibt dem untersuchenden Verstand die Thatsache, wie es möglich wird, dass eine Kraft da ist, die aus sich heraus Neues gestaltet, Dinge gestaltet, die den Schein einer schönen Notwendigkeit haben, so dass Gott sich des Umwegs über das Talent, des Werkzeugs des Talents zu bedienen scheint, um die Schöpfung nach der Seite des geistig Sinnlichen zu erweitern. Ein Punkt ist es, an dem der Verstand immer wieder abprallt: wie es kommt, dass Eindrücke und Empfindungen, die alle Menschen haben oder doch haben könnten, im Talent sich in konkrete Formen verwandeln, in Formen, die die merkwürdige Eigenschaft haben, mit zwingender Kraft im Betrachter sich rückwärts wieder in Eindrücke und Empfindungen zu verwandeln. Unbegreiflich bleibt es, kraft welcher Organisation die Maler und Bildhauer, indem sie die äußere Natur nachahmen, zugleich ihr inneres Erlebnis gestalten und wie sie, indem sie ihr Inneres wie mit einer Handschrift darlegen, zugleich die ganze sichtbare Natur in diese Handschrift hineinzuziehen vermögen. Rätselhaft ist diese fortgesetzte Verwandlung von Objekt und Subjekt,

so dass das eine immer für das andere da zu sein scheint. Und rätselhaft ist es auch, dass dieses alles ebensosehr ein Müssen, ein nicht anders Können, wie ein Wollen ist. Es ist, als sei ein gewisser Wahnsinn am Werke, eine durch nichts scheinbar hervorgerufene und gerechtfertigte Exaltation; aber das Resultat sind Werke, die jeden einzelnen irgendwie über sich selbst aufklären, die nach irgendeiner Seite ein Fenster oder Fensterchen ins Gebäude unserer Weltanschauung brechen.

Deutlicher zu begreifen ist das Talent nur von seiten seiner Determination. Denn von dem Augenblick an, wo es ins Leben tritt, ist es ja konkreten Mächten auch eng verbunden. Diese beeinflussenden Kräfte können erkannt werden, nicht aber die Urkraft, von der das Talent den Antrieb und die Gestaltungsmöglichkeit empfängt. Von dieser kann eigentlich, wie von allem Göttlichen, nur „mittels der Analogie“ gesprochen werden.

In erster Linie ist die mystische, die selbst ihrem Träger mystische Talentkraft der physischen Organisation unterworfen. Damit wird sie abhängig von der Abstammung, von der Ahnenreihe, der Familie, der Konstitution, kurz von allem Physischen. Sodann ist das an ein bedingtes Individuum gebundene Talent abhängig von der Eigenart des Volkes, worin es wächst, von nationalen Charakterzügen und Stammesmerkmalen. Und es muss in der Folge auch die Geschichte von grossem Einfluss werden. Es wird das Talent vom ersten Tage an erzogen von einer bestimmten Tradition, es wächst heran in der Lehre aller der Künstler, die vorher da waren, es wird während der Handwerkslehre, ohne sich dem entziehen zu können, aufgenommen in die Entwicklungsreihen der Geschichte, und es wird ihm von vornherein so ein Platz angewiesen. Das an sich phänomenisch einmalige Talent wird dadurch zum Glied einer langen Kette, zum Angehörigen einer grossen, die Jahrhunderte durchwandelnden Künstlerfamilie. Daneben wirkt aber auch der Geist der Zeit, der Gegenwart auf das Talent absichtsvoll und programmatisch ein. Er macht es abhängig von der Sitte, von der Kultur und Zivilisation der Zeit, sogar von der Mode, er bringt es in Wechselwirkung mit dem Sozialen und Wirtschaftlichen, spornt es zu etwas Neuem an, macht es revolutionär und sucht fortgesetzt auch zum Sensationellen zu verführen. Und endlich wird das Talent auch beeinflusst von der inneren Struktur des Individuums. Es liegt entweder mit dem Charakter im Streit oder verbündet sich ihm. Es wird ebensowohl gefördert wie auch abgelenkt durch einen festen Willen, durch Entsagungsfreudigkeit und Intelligenz, durch Selbstliebe, Egoismus, Eitelkeit, Lust am Erfolg und am Wohlleben oder durch natürliche Trägheit. Und es geht dabei so wunderlich, dass Charakterschwächen ein Talent ebenso fördern können wie Charaktervorzüge.

Wir wissen nicht, was das Talent ist und wie es entsteht, wir können es nicht züchten, sind auf die Gnade der Natur angewiesen und stehen immer wieder vor derselben Frage. Talent ist nicht Fleiss, wie es in paradox charaktervoller Formulierung gesagt worden ist; doch gehören Fleiss und Arbeit durchaus zu ihm und seiner Entwicklung. Es ist auch nicht Charakter, wie andere behaupten, obwohl zwischen Talent und Charakter viele Wechselwirkungen bestehen. Talent ist nicht Temperament, obwohl dieses der Gestaltungskraft Flügel verleiht; es ist nicht Besonnenheit, wenn es ohne diese sich leicht auch im Regellosen verliert; und es ist nicht Phantasie, sondern nur ein Zwillingsbruder davon. Auch Wille ist es nicht, oder doch eine ganz besondere Art von Willen. Als Rest bleibt immer die geheimnisvolle Gestaltungsfähigkeit, die Kraft der Umwandlung, die Gabe der Manifestation. Dieses Geheimnis macht das Talent aber nur um so wertvoller, um so liebenswürdiger: es macht es unendlich.

WALTER KLEMM, DROSCHKEN

WALTER KLEMM ALS MALER

VON

ANTON MAYER

Ein Teil des Kampfes, der sich heute, wie schon oft, auf dem Gebiete der Malerei abspielt, ist der Widerstreit zwischen Farbe und Linie, oder zwischen körperhaftem und flächenhaftem Ausdruck. Dieser Antagonismus ist ebenso selbstverständlich, wenn man die durch die psychischen Qualitäten der Schaffenden bedingten Ausdrucksmöglichkeiten in Betracht zieht, als schwer zu vermeiden, da eben selten in ein und demselben schaffenden Individuum sowohl der Wunsch nach körperhaftem wie flächenhaftem Ausdruck vorhanden ist. Man darf nun hier nicht etwa den Einwand machen, dass es ja Werke aus früherer Zeit gäbe, die beides vereinigten; denn im allgemeinen dominiert einer von beiden Faktoren ganz unbedingt, und der andere ist dann nicht von sich aus intuitiv entstanden, sondern aus dekorativen oder intellektuellen Gründen hinzugekommen. Es wäre nun die logische Schlussfolgerung, aus der Beilegung dieses Streites, das heisst in der Vereinigung von Linie und Farbe derselben Qualität der Empfindung und des Ausdrucks eine Erlösung für die Malerei aus ihren Wirrnissen zu erhoffen. Und dies ist der Gesichtspunkt, von dem aus

Walter Klemm für eine Betrachtung interessant genug erscheint.

Um eines gleich vorweg zu nehmen: die Erlösung hat er noch nicht gefunden. Aber sein Interesse am Schaffen konzentriert sich so ausschliesslich auf den Zusammenhang von Farbe und Linie, dass diese Einseitigkeit doch zu denken giebt. Er hat weder Probleme der Perspektive noch des Körperlichen an sich, er will uns mit seinen Bildern keine Geschichten erzählen, und er hat glücklicherweise auch kein Interesse an der sogenannten „schönen" Form. Klemm hat die naturalistische Schule des Impressionismus durchgemacht, und war infolgedessen zunächst in der Lage, die Naturformen, soweit es möglich ist, getreu wiederzugeben, — eine Art der Kunstübung, wie sie einem über den primitivsten Standpunkt herausgewachsenen Künstler nicht genügen kann. Dies war der Punkt, an dem sein Vermögen einsetzte, durch die Linie seiner Empfindung Ausdruck zu verleihen — und da er sich auf graphische Darstellungen beschränkte, so konnte er ungehindert durch körperhafte Farbenvorstellungen sein lineares Empfinden ausbilden. Es ist eine gewisse Gefahr in solcher Art: denn das Gefühl dominiert über die Linie oft so stark, dass aller Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren geht, und schliesslich ornamental wirkende Gebilde entstehen, welche die Malerei in die für sie unzugänglichen Gebiete des Absoluten führen wollen, dahin, wo sie aufhört Kunst zu sein. (Es mag bei dieser Gelegenheit einmal wieder daran erinnert werden, dass Gottfried Keller im Kapitel „der Grillenfang" des „Grünen Heinrichs" der „absoluten" Malerei eine der treffendsten und zugleich witzigsten Abfuhren erteilt hat lange vor ihrer eigentlichen Erfindung; es ergiebt sich also das sonderbare Phänomen, das die posthumen Verkünder des Absolutismus schon lange vor ihrer Geburt getötet worden sind.) Vor solchen phantastischen Streifzügen hat Klemm seine gute Schulung und die Liebe zur Natur bewahrt, so dass wir in seinen frühen graphischen Arbeiten schon die gefühlsmässig begründete Abweichung von der verstandenen Naturform als linearen Ausdruck finden.

WALTER KLEMM, MÄRZ

Aber es war eben nur das Lineare, was er jetzt beherrschte und zum Ausdruck heranziehen konnte; die Sehnsucht nach der Farbe, nach Verkörperung seiner Formen aber wuchs und wurde so mächtig,

WALTER KLEMM, VORFRÜHLINGSLANDSCHAFT

WALTER KLEMM, IM ZOOLOGISCHEN GARTEN

dass sie sich gleich stark neben die andere Seite stellte, und ihn zur Malerei zwang. 1911 erst hat er seine ersten Bildversuche gemacht, und in den wenigen Jahren eine merkwürdig schnelle und wechselvolle Entwicklung durchlaufen. Bei den frühen Sachen, wie den Bildern der Münchner Strasse im Regen und des Münchener Bahnhofs überwiegt naturgemäss die Freude an der neuen Errungenschaft der Farbe, an der Darstellung des Körperlichen, das gerade in diesen Bildern mit einer ans Anekdotenhafte streifenden Behaglichkeit ausgeführt ist. Aber bald ist dieses Nachgeben der neuen Freundin gegenüber überwunden, und wieder erhebt die alte Liebe ihr Haupt: die Linie will der Farbe ihre neu errungene Stellung nicht lassen, sie betont energisch ihre Daseinsberechtigung und scheint auch wirklich eine zeitlang zu triumphieren, und, nicht zum Vorteil des Künstlers, die Farbe aus dem Felde schlagen zu können. Bilder, wie der barmherzige Samariter zeugen von diesem in Walter Klemm herrschendem Kampfe: die alte Graphiklinie ist hier der ziemlich stumpfen und nebensächlich behandelten Farbe ganz Herr geworden. Der Linearausdruck selber ist von grosser Kraft, und die Hintergrundsparallelen in diesem Bilde von ausserordentlicher Feinheit der Empfindung; als Ganzes betrachtet aber wird man das Bedauern vor dem Zurückweichen der Farbe nach den koloristischen Ansätzen der letzten Jahre nicht los.

Die Farbensehnsucht in ihm war aber doch stärker als das lineare Element sich wohl gedacht hatte. Mag sein, dass ein äusserliches Ereignis, die Übersiedelung nach Weimar, den Anstoss zu einer neuen Änderung gegeben hat. Die Landschaft des Dachauer Moores, wo der Künstler die letzten Jahre verbrachte, kann wohl in gewissem Sinne düster und farblos genannt werden im Gegensatz zu den hellen Bergen Thüringens, die in all ihrer feinen Lieblichkeit grossartig-freudige Landschaften bieten. Denn erst in der letzten Weimarer Zeit hat sich die Farbe wieder gleichberechtigt neben die Linie gestellt, und wird ihren schwer erkämpften Platz nun wohl fortan zu behaupten wissen. Fast schüchtern wagt sie sich zuerst wieder hervor, wie in der Vorfrühlingslandschaft, die ihre Entstehung dem Kirschbachthal zu verdanken hat, um nun, als hätte sie Mut geschöpft in den Bildern, die von den Eindrücken des Winters zeugen, in voller Kraft und

WALTER KLEMM, WINTERSONNE

WALTER KLEMM, HACKERBRÜCKE BEI MÜNCHEN

Stärke da zu sein — nicht mehr artistisch anekdotenhaft, sondern fest und eng verbunden mit dem linearen Ausdruck, der wohl vom Rivalitätskampf zurückgetreten ist, um mit der neuen Bundesgenossin Schulter an Schulter zu fechten. So ist das Bild der Badenden, bei dem die Empfindungsgleichheit der sanften Flusskurve mit dem in der Farbe dominierenden Grau ganz augenfällig ist, ebenso, wie als Detail das Blau des Mantels mit der lässigen Grazie seiner Trägerin im Vordergrunde ganz konform ist.

Eine heftige lineare Bewegung bedingt auf der anderen Seite eine starke Farbengebung: wo die Linien zucken, da prallen die Farben hart aufeinander, und unterstützen die Leidenschaftlichkeit der Zeichnung; und da, wo langgestreckte oder sanft gewölbte Konturen (wie eben bei den Thüringer Bergen) auf eine Beruhigung der Seele schliessen lassen, schattieren sich die Töne in grossem Reichtum ganz langsam und gelinde ineinander ab, fliessen durcheinander, wie feine Abendnebel, und lösen sich, wie die Konturen der Bilder selber, zu Frieden und Harmonie in ruhige Gesamttöne auf.

So, wie in Walter Klemm die Linie mit der Farbe gerungen hat, ist auch in ihm ein Kampf gewesen zwischen Licht und Finsternis. Neben seiner Liebe zur Natur, zum Licht und zur Helligkeit, steht ein sonderbar düster-phantastischer Zug, eine Neigung zu gespenstischer Fratzenhaftigkeit, die, wenn nicht ihren Ursprung, so doch Nahrung gefunden haben mag in der Prager Zeit des Künstlers, auf der alten Kleinseite, mit ihren halb mystischen, halb grotesken Dämmergebilden. Diese Seite seines Wesens ist es, die ihn oft seine Werke mit den sonderbaren schwarzen Gestalten bevölkern lässt, die wie aus einer anderen kalten Welt

WALTER KLEMM, NEUBAU DES LEIPZIGER BAHNHOFS

stammend den Bildern etwas Geheimnisvolles und unwirklich Traumhaftes verleihen. Aber auch dieser Kampf scheint jetzt ein Ende gefunden zu haben; denn in seinen letzten Werken, wie den Badenden, oder dem Erntebilde sind auch diese unheimlichen Gesellen verschwunden, die aus der schwarzen Graphik her sich als ein letztes Bollwerk gegen den Sieg der Farbe stellen wollten; und ein heitereres Geschlecht bevölkert jetzt sonnige Gegenden, in denen Linie und Farbe, Fläche und Körper ein Gemeinsames bilden — vielleicht ein bedeutsamer Weiser eines Weges der Zukunft.

WALTER KLEMM, RODELBAHN

PHOTOGRAPHIEN NACH PLASTISCHEN KUNSTWERKEN

VON

PAUL MAHLBERG

Ein plastisches Kunstwerk aufstellen heisst in der Mehrzahl der Fälle: eine bestimmte Ansicht davon für den Beschauer festlegen. Diese Ansicht muss darum die erschöpfende Anweisung auf seine Schönheit und seinen plastischen Sinn enthalten. Die Museen und Kunstausstellungen zeigen aber in der Regel viel Unsicherheit dieser Aufgabe gegenüber, und es ist nicht verwunderlich, dass die meisten Photographien nach Werken der Plastik versagen.

Ein Buch, „Moderne Plastik" (bei Karl Robert Langewiesche als neunter Band der „Blauen Bücher" erschienen), das es unternimmt, „zum ersten Male eine zusammenfassende Übersicht über die moderne plastische Kunst Deutschlands" zu geben, brachte kürzlich huntertfünfzig Abbildungen nach moderner Plastik. Ich will nicht davon reden, wie schlecht dieses Buch angelegt ist, sondern nur die Abbildungen vornehmen. Es bietet ein so reichhaltiges Demonstrationsmaterial, wie man es sonst nicht leicht beisammen findet.

Die Abbildungen beruhen zum Teil auf Privataufnahmen, auf eigenen Aufnahmen für den Verlag, und auf Photos von Kunstanstalten und Verlegern. Fast alle Abbildungen sind schlecht. Ich spreche hier von der Auffassung, davon, wie der Photograph seinen Gegenstand dreht und wendet, welches Licht er ihm giebt, was alles unabhängig vom Technischen und bis zum letzten Abzug bleibend ist.

Zuerst von dem Guten. Da ist Volkmanns „Sitzender

WALTER KLEMM, FLÖSSE

Mann". Der Photograph hat ihn von der richtigen Seite gepackt. Ein wenig von links vorn. Diese Seite entwickelt die Schönheit und das Motiv der Figur und es ist ausserdem die Seite der relativen Aktion. — — Wenn man sich fragt, woher es komme, dass diese Figur so recht im Vollbesitz ihrer plastischen Erscheinungsmöglichkeit dasitzt, ihr volles Volumen zu haben scheint, so erkennt man, dass es an der Lichtführung liegt. Schatten und Licht spielen eine glückliche Rolle. Die Rückwärtsstellung des linken Beines wird ebenso durch eine Dunkelheit am Unterschenkel unterstützt wie die Vorwärtsneigung des Kopfes durch eine Dunkelheit am Halse. Feine Schattenwellen markieren die dreifache Horizontalgliederung des Rumpfes, ein feines Ornament aus Schatten belebt den breiten Brustschild. Licht wölbt die Schultern, und Helligkeit wechselt mit Dunkelheit und Schatten, die Anatomie des Körpers zu deuten. — — So muss auf klassischen Instrumenten gespielt werden, sagt der Überlegende. In der That ist das Werk ein klassizistisches. Die gute Aufnahme stammt von Stoedtner.

Auf eine Privataufnahme geht die als Gattungsbeispiel recht brauchbare zweite gute Photographie zurück. Es ist ein Kinderkopf von Zutt, eine Bronze. Das Material verlangt von vornherein eine stärkere Resonanz. Das Licht muss kräftiger gespielt werden. Daraus ergiebt sich für den Photographen von vornherein eine andere Handhabung. Dazu lautet das Spezialthema: es ist ein Kinderköpfchen zu photographieren (vorher war es der Akt eines Mannes); der persönliche Stil des Künstlers ist dem des Quattrocento angenähert. (Vorher streng klassizistisch.) Hier werden nun die Komponenten von Licht und Schatten stärker herangezogen werden müssen, überhaupt wird die Bewegung im Ganzen mit einem höheren Betrag einzusetzen sein. Dazu gehört: man nimmt das Werkchen nicht genau von vorn und sorgt für eine malerische Verteilung von Helligkeit und Dunkelheit. Ein paar Lichter werden Wunder wirken. — Der Photograph hat die Rechnung gut gemacht. Er gab dem ganzen die richtige Wendung und setzte den wichtigen Faktor des Hutschattens an der passenden Stelle ein. Das sanfte Licht ist geschickt angebracht. Das Ganze ist eine Lösung, die dem Gegenstand und dem Stil gleich gerecht wird.

Bei Rodin ist die Frage, wie fällt das Licht? die

zentrale. In der Aufnahme nach der Marmorbüste von Henri Rochefort (Phot. Bullox) ist sie ausgezeichnet gelöst. Das Licht ist so genau auf die Stirnmauer und da auf den richtigen Fleck geworfen, dass ich meine, Rodin selber habe bei der Aufnahme seine Hand im Spiele gehabt. Das Licht hat diesen Kopf verstanden. Darüber ist kein Wort mehr zu verlieren. Es bleibt nur noch die weise künstlerische Ökonomie Rodins zu bewundern, der nicht versucht, dem Eindruck dieser Stirn etwas Ähnliches in den Augen an die Seite zu geben. Der Blick bleibt im Dunkel. Aber wir können leicht die Funken aus dem Stein schlagen.

Auch bei der Klingerschen Salome noch kann man die Photographie loben. (Phot. Hanfstengl). Der Photograph hat dem Werk die beste Seite abzugewinnen gewusst.

Zwischen diesen guten Dingen (zu ihnen gehört auch noch die Aufnahme nach Hallers „Schreitendem Mädchen", Phot. A. Koch. Diese Plastik darf nicht, wie es anderwärts geschehen ist, von vorne aufgenommen werden. Das schöne Motiv des Schreitens wird dann zu einem unleidlichen Schlenkern) und den bösen stehen noch viele, durch die wenigstens nichts verdorben worden ist, weil nichts zu verderben war. Von den schlechten soll nur summarisch die Rede sein.

Ich beginne mit dem allergröbsten.

Ganz ungeschulte Augen müssen sehen, dass beim Photographieren der Bosseltschen Porträtplakette auf das Ungeschickteste mit dem Glanzlicht umgegangen wurde. Der Mann ist kreideweiss auf dem Schnurrbart, auf den Augenbrauen, hinter der Brille und in den Nasenlöchern. Auf dem recht schlimmen Relief „Durch Afrika von Ost nach West" bewirkt derselbe Umstand wie beim ersten Objekt, dass es scheint, als ob die Neger durch Schnee gingen. Nachdem man jene beiden Dinge gesehen hat, erscheint gerechterweise alles Folgende entschuldigt. —

Eine Portalplastik von Habich (Privataufnahme). Der ungeschickte Schlagschatten hebt ein Stück Plastik einfach heraus.

Engelmanns Figur vom Görlitzer Brunnen. Unangenehm störend wirken die Härten des Konturs, und man sehe, welch ein hässliches Ornament durch seinen Eingriff am rechten Knie entsteht.

Das im Freien aufgestellte plastische Werk lebt und setzt sich durch in dem Organismus jeder einzelnen seiner Flächen. Gelingt es der Photographie, jeden einzelnen dieser Organismen dem Formausdruck nach verschärft heranzuziehen, Schwünge und Konturen an den Rändern beredter zu machen, so hat sie gewonnen. In unserm Falle geht alles verloren, und es fällt schwer, bei alleiniger Kenntnis der gegebenen Reproduktionen jene Figur Engelmanns, und noch schwerer, die Amazone von Tuaillon und den Bogenschützen von Geyger in eine andere Sphäre als in die der Bronzeware zu bringen, die in den Auslagen der Galanteriewarengeschäfte zu sehen ist.

Da man für gewöhnlich bei der Verteilung des Lichts die Hand etwas vollnimmt, so ist die Stilverschiebung nach der Seite des Barock hin die gewöhnliche. Denn durch eine kräftige Bewegung des Lichts zeichnet sich der Barock aus. Da bei der männlichen Figur von Hildebrand die Ströme von Licht und Schatten zu reissend sind, sieht sie zu barock aus. Ich brauche hier nur noch einmal auf den oben besprochenen „Sitzenden Mann" von Volkmann hinzuweisen, um zu zeigen, wie die Beleuchtung hätte gehandhabt werden müssen. Die beiden Werke haben im Grunde dieselbe stilistische Absicht: klassizistisch zu sein.

Vom Klassischen zum Barock ist, wie wir sahen nur ein Schritt. Andererseits liegen Gotik und Barock eng beieinander. Beides sind Stile der Bewegung. Man sehe sich das Schnitzwerk eines gotischen Altars an Ort und Stelle an: es ist ein grosses Gewoge von Form auf einem dunklen Grund. Ähnlich ist das Gewühl barocker Skulptur; „mit Pauken und Trompeten" fährt die Geschichte heraus. Während aber dort die Idee frei herrscht, liegt hier Geist und Masse in stetigem Kampf. — Das möge die Probleme der Beleuchtung andeuten. In der Gotik haben sich Formwellen aus dem Schatten zu heben; im Barock ist der leidenschaftliche Kampf der Formen gegeneinander und gegen sich selbst als Form Endzweck der Darstellung, und das macht es notwendig, ein krasses Licht auf sie zu werfen.

Minne ist ein Gotiker. Relativ. Die Photogaphie hat aus seiner Nonne eine barocke Person gemacht. Das Licht musste auf die Kapuze fallen, aber das Gesicht dieser Frau von der Nachfolge Jesu im Schatten leben. Das krude Licht hat sie roh in den Barock hinaus gerissen.

Zum Schluss noch ein Beispiel von einer direkt sinnlosen Stellung der Plastik beim Photographieren. Es ist der „Schreitende Jüngling" von Hoetger abgebildet. Er hebt die Arme mit einem Knick in den Ellbogen so über den Kopf, dass sich die Hände oberhalb des Scheitels berühren. Was soll das? „In dem schreitenden, die Augen gegen das Sonnenlicht beschattenden Jüngling hat Hoetiger usw.", sagt der Text. Das konnte allerdings aus der Photographie nicht klar werden. Die Lichtquelle liegt rechts, ein wenig hinter der Figur. Der Schatten der Arme fällt überhaupt ins Leere, und in den Augenhöhlen wohnt das Licht. Dafür liegt das rechte Bein im schwärzesten Schatten und zieht den Wunsch nach sich, das Ganze möge niemals aus dem Dunkel ans Licht gekommen sein.

MINIATURE PERSANE
XVI[e] SIÈCLE

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

DER TAJ MAHAL

DER TAJ MAHAL

VON

HERMANN GRAF KEYSERLING

Dass es so etwas geben kann, hatte ich nicht für möglich gehalten. Ein massiver Marmorbau, ohne Schwere, wie aus Äther gebildet; vollendet rationell und dennoch rein dekorativ; ohne bestimmbaren Gehalt und doch sinnvoll im höchsten Grade: der Taj Mahal ist nicht allein eines der grössten Kunstwerke, er ist vielleicht das grösste aller Kunststücke, das der bildende Menschengeist je vollbracht hat. Das Maximum an Vollendung, das hier erreicht erscheint, ist allen Massstäben, die ich wüsste, entrückt, denn Halbvollendetes auf der gleichen Linie gibt es nicht. Anlagen gleichen Planes liegen zu Dutzenden auf der weiten Ebene Hindustans verstreut, aber keine von ihnen lässt die Synthese auch nur ahnen, welche die Schöpfung Schah Jahans in sich beschliesst. Jene sind vernunftgemäss angelegte Gebäude, mit schönen Dekorationen obendrein; das Vernunftgemässe wirkt als solches, das Dekorative seinerseits, und über das Gesamtbild lässt sich von den gleichen Voraussetzungen aus urteilen, wie über alle sonstige Architektur. Im Falle des Taj liegt unverkennbar ein Dimensionswechsel vor. Das Vernunftgemässe erscheint im Dekorativen eingeschmolzen, welches bedeutet, dass die Schwere, deren Ausnutzung das Realmotiv aller sonstigen Baukunst ist, ihr Gewicht verloren hat; umgekehrt erscheint dem Dekorativen sein Arabeskencharakter genommen, da hier die Arabeske alle Vernunft in sich eingesogen hat und folglich vom gleichen Gehalte durchgeistigt wird, den sonst nur Rationelles besitzt. So wirkt denn der Taj nicht nur als schön, sondern zugleich, so

unsinnig dies klingen mag, als wunderhübsch; er ist ein erlesenstes Bijou. Ihm fehlt, bei vollendeter Schönheit, bei unerreichter Lieblichkeit und Anmut, jedwede Erhabenheit. Und nun was den Sinn betrifft: Ausdruckswert im Verstande der bekannten architektonischen Ausdrucksmöglichkeiten hat er keinen, nicht mehr als irgendein Kabinettstück der Goldschmiedekunst. Weder spricht aus ihm vollendete Geistigkeit, wie aus dem Parthenon, noch Sammlung und Kraft, wie aus den typischen mohammedanischen Bauten; seine Formen haben weder einen seelischen Hintergrund, wie die gotischer Kathedralen, noch einen animalisch-emotionellen, wie die drawidischen Tempel. Der Taj ist nicht einmal notwendig ein Grabdenkmal: ebenso gut oder so schlecht könnte er ein Lusthaus sein, wie jeder erkennen wird, der sich durch die Zypressen ringsum und die tausenderlei geläufigen Kommentare seinen unbefangenen Blick nicht trüben lässt. Freilich ist es gar anheimelnd zu denken, dass dieser Bau ein Denkmal treuer Gattenliebe sei und nun die im Tode Wiedervereinten überwölbe. Allein die tote Königin ist nicht die Seele des Taj. Dieser hat keine Seele, keinen Sinn, der sich irgendwoher ableiten liesse. Ebendarum aber stellt er das absoluteste Kunstwerk dar, das Architekten je aufgeführt haben.

Die Architektur gilt als unfreie Kunst: sie ist es insofern, als geistige Schönheit in ihr nur durch das Medium empirischer Zweckmässigkeit darzustellen ist. Was schön erscheint ohne zweckmässig zu sein, ist eben deshalb sinn- und gehaltlos — die Arabeske ist da und gefällt, allein sie bedeutet nichts. Daher der merkwürdige Antagonismus zwischen dem Rationellen und dem Dekorativen: im Falle vollendet rationeller Kunst, wie der hellenischen, wirkt dieses als überflüssig, je weniger Schmuck und Beiwerk, desto besser. Umgekehrt bedarf das Dekorative notwendig eines Objektes, das ihm Sinn verleiht. Am wesentlichsten erscheint es dort, wo es ein ihm entsprechendes Leben voraussetzt, wie in den Palästen Italiens und Indiens; je mehr selbständige Bedeutung es beansprucht, desto leerer und sinnloser wirkt es. Beim Taj nun erscheint der Geist nicht als empirisch gebunden und das Dekorative nicht als innerlich leer; dieser Bau ist absolut zwecklos trotz vollendeter Rationalität und vollkommen gehaltvoll trotz seines Arabesken-Charakters. Er gehört eben einer besonderen Sphäre an. In dieser gelten die üblichen Kategorien nicht. Hier bedeutet das Dekorative ein ebenso Innerliches, wie sonst das Zweckmässig-Schöne, und die Vernunft erscheint nicht tiefer als der Schimmer. Der Taj ist, ich wiederhole es, das absoluteste Kunstwerk, das es giebt; er ist so ausschliesslich, dass seine Seele, gleich seinem Körper, keine Fenster hat. Wir können sie nur ahnen, nur verehren, wirklich hin zu ihr führt kein Weg.

Und was ist es, dass diese Einzigkeit bedingt? Es ist das Zusammenwirken vieler Kleinigkeiten; das Dasein von Nuancen, denen man es niemals zutrauen würde, dass sie so Ungeheures bedeuten könnten. Der allgemeine Plan des Taj liegt hunderten indischer Mausoleen zugrunde, die völlig gleichgültig wirken; die Chromatik ist hundertfach nachgeahmt worden, mit dem einzigen Erfolge, dass die also geschmückten Gebäude den Eindruck von Konditorware machen. Man verschiebe nur ein wenig die Proportionen, man ändere um ein Jota die Dimensionen, man nehme ein anderer Material; man versetze den Taj, wie er ist, in eine Gegend wo Luftfeuchtigkeits- und Lichtbrechungsverhältnisse anders sind: er wäre nicht mehr der Taj Mahal. Ich habe den gleichen weissen Marmor keine hundert Kilometer entfernt von Agra zu Moscheen verwendet gesehen: dort hat er nichts vom Schmelze des Taj. An diesem Kunstwerke wird einem deutlicher denn irgend wo sonst, was es mit der Individualität in Wahrheit für ein Bewandtnis hat. Man stelle noch so viel Kausalreihen her, weise noch so viel Beziehungen nach: nie wird man das Eigentliche fassen; irgendein geringfügig scheinender Umstand falle weg und das Wesen erscheint alsbald verwandelt. Dies spricht wenig zugunsten der metaphysischen Wirklichkeit des Individuums; wie sollte etwas metaphysisch wirklich sein, was so augenscheinlich von empirischen Verhältnissen abhängt? Es beweist andrerseits jedoch die Absolutheit des gegebenen Phänomens. Dieses ist schlechterdings einzig, auf nichts anderes und Äusseres zurückzuführen. Und manchmal, zuzeiten platonisierender Stimmung, möchte ich glauben, dass es insofern doch an Metaphysisch-Wirklichem teil haben könnte. Ein bestimmter Aspekt des ewigen Geistes kann nur unter bestimmten empirischen Bedingungen sichtbar werden. Diese Bedingungen als solche sind gewiss nichts Wesenhaftes und in ihnen erschöpft sich das eigentlich Individuelle. Allein der Geist, der es beseelt, existiert an sich selbst, gleichwie ob und wie er sich äussert. So mag das Urbild des Taj Mahal von Ewigkeit her die Welt der Ideen geziert haben.

BERNHARD HOETGER, BRUNNEN IN ELBERFELD

BERNHARD HOETGER, DEKORATIVES RELIEF

BERNHARD HOETGER

VON

GUSTAV PAULI

Vielleicht ist an dem Gesamtbilde der Kunst unserer Zeit das Interessanteste, dass sie einen Übergang bezeichnet — durchaus nicht in jenem Sinne, nach dem jeder Zeitabschnitt mit allem, was ihm zugehört, als das Glied einer endlosen Kausalkette und insofern als ein Übergang angesehen werden darf. Vielmehr bietet unsere Kunst das typische Bild jener besonderen kritischen Zeitspanne, in der eine grosse einheitliche Periode kultureller Entwicklung ihrem Ende entgegengeht, während der Geist einer neuen Zeit sich, zunächst unklar und vieldeutig, allmählich aber immer entschiedener, ankündigt. Ähnliches haben wir in Deutschland seit der Reformationszeit nicht erlebt. Der Unterschied ist nur der, dass das künstlerische Spiegelbild der Krisis damals, nach Völkern und Landschaften unterschieden, fast ein Jahrhundert lang sich hie und da wiederholte, während es jetzt — in der Folge eines höchst gesteigerten geistigen Austausches — bei den Kulturvölkern gleichzeitig auftritt. Merkwürdig ist es, dass im damaligen Deutschland wie jetzt die Zufallsgrenze einer Jahrhundertwende unserer Zeitrechnung als kunstgeschichtlicher Markstein gelten darf.

Den Genossen einer solchen Zeit ist das zweifelhafte Glück beschieden, hellsichtiger zu sein als ihre Vorgänger und Nachfahren, wofern sie überhaupt Augen zum Sehen haben. Sie erleben es, wie ein sicher gewähnter geistiger Besitz auf einmal in Frage gestellt wird, wie das scheinbar Eindeutige und Klare sich als ein Zweideutiges und Problematisches enthüllt. Und wenn die so gewonnene Einsicht, die auch die historische Urteilsfähigkeit erleuchtet, als ein geistiger Gewinn empfunden werden mag, so bleibt es andrerseits wahr, dass jede Hellsichtigkeit insofern schmerzlich ist, als sie unsicher macht. Sie befördert weniger die Zuversicht als den Skeptizismus. Fast ein Jahrhundert lang konnten

BERNHARD HOETGER, WEIBLICHE HALBFIGUR

BERNHARD HOETGER, WEIBLICHE HALBFIGUR

wir rückblickend das Wachstum einer Kunstform bis zu ihrer vollen Blüte in der impressionistischen Malerei und Plastik verfolgen. Nun aber, da wir eines solchen Gewinnes gern weiter geniessen möchten, sehen wir ihn uns verkümmert. Den Führern von gestern laufen die Truppen auseinander; und noch sind die Helden nicht erschienen, die sie um neue Paniere sammeln. Eben die Thatsache, dass noch nie soviel Programme wie heute für die Kunst geschrieben worden sind, ist der beste Beweis dafür, dass ihr das Programm fehlt — ein Programm, das gar nicht geschrieben zu werden braucht, weil es im allgemeinen Bewusstsein lebt. An den Zersetzungserscheinungen der Kunst einer solchen Zeit höhnisch den Schnabel zu wetzen, ist ein billiges Vergnügen für eitle Kritikaster, die damit bei einem breiten Publikum des ersehnten Augenblickserfolges gewiss sind. Interessanter wird die Erörterung, wenn gefragt wird, wie das Dasein solcher Ausdrucksformen, wie die des absichtlichen Primitivismus, Kubismus und Futurismus, zu erklären und damit gewissermassen zu rechtfertigen sei. Wenn man Publikationen wie den „blauen Reiter" oder die Bände des „Sturm" durchnimmt, so ist es bemerkenswert, wie diese Vorläufer der Zukunft eigentlich nur im Negativen allenfalls zu vereinen sind. In ihren Absichten gehen sie weit auseinander und ebensoweit in der Bewertung entfernter historischer Formen; nur in der Ablehnung des eben Erreichten, des Impressionismus, begegnen sie sich einmütig. Damit hängt es zusammen, dass das Interesse der Künstler an jener Kunst, die vom Impressionismus bevorzugt wurde, an der Malerei, sichtlich im Abnehmen begriffen ist. Die Höhe des Malenkönnens, auf der in Deutschland Leibl, in Frankreich Renoir stand, wird nicht einmal mehr als erstrebenswertes Ziel angesehen. Man verschmäht somit den goldnen Boden eines guten Handwerks in dem Augenblick, als er durch die Bemühungen dreier Generationen

endlich wieder erreicht zu sein schien. Wenigstens in der Malerei! Denn im Gegensatz hierzu ist gleichzeitig das Interesse am Handwerklichen und Technischen in den gewerblichen Künsten, in der Plastik und in der Architektur erwacht. Wir erblicken darin eines der Anzeichen dafür, dass das Zentrum des Interesses der Künstlerschaft in unserer Zeit verschoben worden ist. Das erhellt im übrigen ohne weiteres schon aus dem Verhalten der Überläufer aus einem Kunstgebiet ins andere. Vor hundert Jahren wurden die Architekten Maler, Schinkel und Klenze voran; heute werden die Maler Architekten.

Und damit deuten wir in die Richtung, aus der ein Hoffnungsstrahl in diesen zerfahrenen Kunstbetrieb leuchtet. So wenig wir wissen können, in welchen besonderen Formen sich die einzelnen Künste weiter gestalten mögen, so sicher dürfen wir aus allen Zeichen der Zeit auf die Gesamttendenz der Entwicklung schliessen. Sie geht auf eine Neubeseelung der Architektur aus, die im Zeitalter des Impressionismus am tiefsten darniederlag. Es ist noch nicht so lange her, dass Anatole France seinen wackeren Monsieur Bergeret im Namen aller Gebildeten das grosse Wort aussprechen liess: L'architecture est un art mort. Seitdem ist sie zum Leben erwacht, löst neue Aufgaben, wird diskutiert, umstritten, umworben und schickt sich an, ihre alten Herrschertitel wieder geltend zu machen, die ihr schliesslich nur noch auf allegorischen Gemälden und in Primaneraufsätzen eingeräumt wurden. Architektonisches Fühlen, ein Gefühl für Rhythmus, Maass und Verhältnis gegliederter Massen, breitet sich zusehends aus. Nicht selten ist es in den Malern und Bildhauern lebendiger als in den Baumeistern.

Doch warum die lange Einleitung? Weil der Künstler, von dem die Rede sein soll, ein typischer Repräsentant dieser Übergangszeit ist und in seinem Werke das andeutend Gesagte illustriert. Bernhard Hoetger gehört, um es gleich zu sagen, nicht zu den Führern seiner Zeit, aber noch weniger zu ihren schnellfüssigen und charakterlosen Mitläufern. Er ist einer von denen, die, ernst bestrebt, eine Wendung unserer Kunst innerlichst erlebt haben, in deren Herzen der Pulsschlag der Zeit widerhallt, die ferner das Glück hatten, von den entscheidenden Eindrücken in bildungsfähiger Jugend betroffen zu werden. So gehört er zu jenen, die ihre Zeit erleiden, indem sie an ihrer Not teilnehmen, denen es aber vermöge ihrer Begabung verliehen wurde, sich von dem dumpfen Drängen solcher Not zu befreien, indem sie es schöpferisch gestalten.

BERNHARD HOETGER, SEHNSUCHT

Hoetger ist Westfale. Nun ist freilich in Deutschland das Bewusstsein des Individualcharakters einzelner Volksstämme nicht so lebendig wie zum Beispiel in Italien; immerhin dürfen wir sagen, dass wir mit dem Sachsen, dem Schwaben, dem Rheinländer, dem Preussen gewisse Charaktereigenschaften verbinden und dass wir dem Sohn der roten Erde das Vorurteil der Beharrlichkeit im Guten und Verkehrten, von der Treue bis zum Eigensinn, entgegenbringen. Diesem Vorurteil widerspricht

Hoetger keineswegs. Dies vorausgeschickt, erscheint die starke Stilwandlung, die er in den Jahren nach 1903 vollzog, in einem besonderen Lichte. Sie bedeutet nicht die Schwenkung eines schmiegsamen Geschmäcklers, sondern die allmählich errungene — durch äussere Umstände verzögerte Erkenntnis eines früher nur dunkel geahnten Zieles.

Wenn Hoetger rückblickend seinen Lehrgang erwägt, so wird er ihn wahrscheinlich billigen, obwohl er ihn keine bequemen Wege geführt hat. Er musste die Bildhauerei in Stein und Holz von der Pike auf erlernen und jahrelang für eine überflüssige Verzierung gleichgültiger Grossstadtbauten oder für die Bedürfnisse der kirchlichen sogenannten Kunst Figuren und Ornamente herausklopfen, ehe ihm der ersehnte Eintritt in Künstlerkreise möglich wurde. So war er dreiundzwanzig Jahre alt geworden, als er die Akademie in Düsseldorf bezog. Ihre Lehren hatten ihn schwerlich sehr erleuchtet oder gefördert, als er sie drei Jahre später verliess, um nach Paris zu ziehen. Es war zur Zeit der Weltausstellung 1900. Als Gewinn seines bisherigen Bildungsganges durfte er ausser dem Schulwissen der Akademie nicht viel mehr buchen als eine solide handwerkliche Übung in der Bearbeitung seines Materials — immerhin nicht wenig, wenn man bedenkt, wie dadurch das Stilgefühl befruchtet werden mag. Nun aber umfing ihn mit einem Mal die ganze Fülle der Gesichte einer alten vornehmen Kultur und eines vielgestaltigen, üppig blühenden, modernen Lebens. Er war verwirrt, entzückt und gab sich bald gefangen — das heisst er tauschte seelische Bereicherung für ein Leben der Entbehrung ein, das Leben eines der vielen namenlosen Fremden in Paris, deren Vermögen in ihrer Jugend, ihrer Gesundheit und ihrem Talent besteht. Nehmt ihnen eine von diesen drei Stützen und sie brechen zusammen, um nicht wieder aufzustehn! Hoetger aber gelang es, durchzudringen. Seine Arbeiten, meist Kleinskulpturen, fanden Beachtung. Französische Künstler, wie Steinlen und Willette, erwarben einiges, Tschudi und Meier-Graefe folgten. Dieser notiert ihn kurz unter dem hoffnungsvollen Nachwuchs der impressionistischen Bildhauer, die im Lichte Rodins aufgeblüht waren. Denn Rodins Ansehen stand eben jetzt im Zenith — endlich, an der Wende eines Jahrhunderts, dessen Geist in seiner Plastik einen letzten und höchsten Ausdruck gefunden hatte. Neben seiner überlegenen Meisterschaft nahmen sich die Vorboten einer neuen Zeit recht unbehilflich aus. Sein Geist beflügelte die Jugend, sein Wort verkündete ihr ein Evangelium. Kein Wunder, dass der ahnungslose junge Deutsche, zum ersten Male auf die Bühne einer wahrhaft grossen Welt gesetzt, sich auf seiner Spur fand, als er sich auf sich selbst besann. Und doch muss man sagen, dass diese ersten erfolgreichen Arbeiten Hoetgers nicht zu seinen besten gehören. Einige von ihnen sind in ihrer Form übertrieben und flüchtig zugleich, andere geradezu verfehlt; und obwohl eine starke Begabung sich zweifellos ankündigt, scheint ihr ein fester und klarer Vorsatz zu fehlen. Es wiederholt sich hier die auch sonst an jener Generation gemachte Wahrnehmung, dass sie die von ihren Vorgängern geprägte impressionistische Form mit einer gewissen Leichtigkeit handhabt, ohne sie mit innerster Überzeugung, das heisst mit neuem Leben, zu erfüllen. Dies aber vermochte sie eben deswegen nicht, weil jene Form bereits auf ihre höchste Vollendung geführt, und damit ausgelebt war. Über Rodin hinaus war so wenig ein Schritt mehr möglich wie über Renoir hinaus. Hier hiess die Alternative für die Nachfolgenden: hinab zum Epigonentum oder hinweg zu anderen Zielen, eine Alternative, die von den ehrlichen Naturen nicht wahlweise, sondern mit der Notwendigkeit des Instinktes zur Entscheidung gebracht wurde.

Für Hoetger kam die Stunde der entscheidenden Eingebung vor der Natur, an der bretonischen Küste angesichts des Meeres. Vergessen wir es nicht, dass die Natur eben hier ihre grössesten Erschütterungen für den fühlenden Menschen bereit hält. Ihre anderen Wunder dünken ihn weniger geheimnisvoll; der Sternenhimmel ist jedem zu vertraut, um ihn anders als in seltenen Augenblicken der Einkehr zu ergreifen; das Hochgebirg überwältigt ihn und entmutigt den Gestaltungstrieb vielmehr als dass es ihn befeuerte. Der erste Anblick des Meeres dagegen bedeutet für den Binnenländer die anschauliche Vorstellung des Unbegrenzten und Ewig-Einen, das Bild eines rhythmisch bewegten Lebens ohne Anfang und ohne Ziel; zugleich eine geheimnisvolle Drohung und Lockung! Denn mit dem Leben seiner Schiffe und seiner Küsten breitet es sich dienstwillig vor unsern Augen aus — dienstbar auch dem Künstler! Zu wie vielen bildnerischen Verherrlichungen ersten Ranges hat das Meer angeregt, zu wie wenigen das Hochgebirge! Unseren westfälischen Bildhauer überkam hier die Erleuchtung, die ihm die Kunst nicht gewährt hatte. Sie weckte in ihm den Sinn für jene Werte der Gestaltung, die

BERNHARD HOETGER, RELIEF

jenseits und über der impressionistischen Form liegen. Freilich fand er sich nur zögernd, schrittweise, auf den neuen Weg. Äusserlich wurden diese kritischen Jahre ihm dadurch erleichtert, dass er, namentlich durch die Aufträge eines vornehm gesinnten Mäcens, des Freiherrn von der Heydt in Elberfeld, in die Lage versetzt ward, unbekümmert ein paar Jahre in der Zurückgezogenheit eines westfälischen Landaufenthaltes seiner Arbeit zu leben. Er probierte es hier mit rein dekorativen Arbeiten, von denen ich vor etlichen Jahren auf einer Elberfelder Ausstellung Möbel sah, die in ihren schwerfälligen Umrissen mit einer fremdartigen vegetabilen Ornamentik übersponnen, sich weder modernen Wohnungen noch überhaupt modernen Gewohnheiten anbequemten. Daneben reiften indessen bedeutende plastische Entwürfe, die dann 1910 nach der Rückkehr nach Paris in einer raschen glücklichen Arbeitszeit vollendet wurden.

Nunmehr war Hoetger seiner selbst gewiss, er hatte das Ziel erkannt, das ihm fortan Gesetz und Richtung gab. Da dieses Ziel nun aber so lange wie die Kunst besteht, so ergab es sich von selbst, dass Hoetger auf dem neuen Wege dem verwandten Geiste vergangener Zeiten begegnete. — Als solche geistesverwandte Zeit erschien ihm nicht die klassische Antike, die von den letzten Generationen genugsam ausgedeutet und ausgebeutet war, sondern die unverbrauchtere mittelalterliche Kunst der romanischen und frühgotischen Stilformen. Auch der älteren Kunst des buddhistischen Ostens nähert er sich — doch unbewusst und ungewollt. Er hat sie nach seiner eigenen Aussage nicht gekannt, so dass es an eben diesem Beispiele augenscheinlich wird, wie eine verwandte Grundanschauung spontan zu verwandten Ausdrucksformen führen müsse. Das Gemeinsame dieser zeitlich und räumlich so weit voneinander entfernten Künste beruht nun darin, dass sie statt des individuell differenzierten Lebens des Einzelnen ein höheres kosmisches Leben spiegeln. Sie reden nicht von den alltäglichen Erlebnissen zwischen einem Ich und einem Du, sondern von dem Glauben und den Sehnsüchten ganzer Völker, oder sie reden von den Stunden des Tages, vom Wandel der Gestirne und der Gezeiten. Solche Kunst ist immer der Ausdruck einer kollektivisti-

schen Gesinnung. Eben diese schickt sich nun aber an, die Differenziertheit der individualistischen Gesinnung unserer Vergangenheit und Gegenwart abzulösen. Und darum ist Hoetger, der beides erlebt hat, der typische Repräsentant seiner Zeit.

Die Abbildungen sind mit dem Bestreben ausgewählt, die Phasen seiner Entwicklung zu veranschaulichen. Eine frühe impressionistische Arbeit ist die Bronze des „Schiffsziehers" (S. 529). Der Gerechtigkeitsbrunnen, die Stiftung des Herrn von der Heydt in Elberfeld, zeigt Hoetgers gereifte Meisterschaft (S. 523). Er wurde 1910 vollendet. Die Bewegung der Figur vereinigt Klarheit und Einfachheit des weithin wirkenden Umrisses mit einer edlen Deutlichkeit des Symbols. Die Erhebung des Kopfes und die den Zweigen eines Baumes vergleichbar ausgebreiteten Arme erflehen und erwarten die Erleuchtung von oben. In der wuchtigen Zusammenfassung der Form lebt etwas vom Geiste romanischer Kunst. Die beiden weiblichen Halbfiguren (S. 525) nähern sich mehr frühgotischer Art, namentlich in der ausgezeichneten Gewandfigur, einem von drei zusammengehörigen Bildnissen. Den Beschluss machen zwei Reliefs, die beide in dem Rhythmus ihrer Komposition, in der Verteilung von Hell und Dunkel die ihnen zugemessene Fläche besonders glücklich erfüllen. Über das letzte dieser Reliefs in seiner hieratischen Gebundenheit wird das entscheidende Urteil freilich nur angesichts seiner Aufstellung im Rahmen der grossen plastischen Ausschmückung des Platanenhains auf der Mathildenhöhe in Darmstadt möglich sein (S. 524). Für den Künstler war es ein selten gewährtes Glück, dass ihm hier die Möglichkeit gegeben war, einen ganzen Platz eines Gartengeländes durch seine Skulpturen zu gestalten.*

* Der Aufsatz ist vor der inzwischen erfolgten Eröffnung der Darmstädter Ausstellung geschrieben worden.

BERNHARD HOETGER, SCHIFFSZIEHER

WILHELM TRÜBNER, DER WÄCHTER

MAX LIEBERMANN, AM STRAND VON NORDWIJK

EINE SAMMLUNG DEUTSCHER BILDER IN AMERIKA

VON

KARL SCHEFFLER

Es hat eine Zeit gegeben, wo Bilder deutscher Maler in Amerika eine gewisse Popularität und einen festen, ziemlich hohen Marktwert hatten, wo amerikanische Sammler sich um den Besitz von Arbeiten Defreggers, Knaus', Achenbachs, Schreyers und anderer Maler dieser Generation bemühten. Dieses Interesse ging verloren, als die Werke der modernen französischen Malerei, vor allem die Bilder der grossen Impressionisten bekannt wurden. Wer sich für die Schicksale der modernen Kunst interessiert, weiss es, dass in Amerika seit einer Reihe von Jahren neben der alten Kunst die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts mit einer ausserordentlichen Passion und, da ungeheure Geldmittel zur Verfügung stehen, mit bedeutendem Erfolg gesammelt wird. Auch in Amerika haben die Sammler die Qualität, die bleibenden Werte erkannt und haben so entschlossen die Konsequenzen gezogen, dass man im Scherz schon hat

MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUR SCHUSTERWERKSTATT. 1880

sagen können, um Corot und die Impressionisten recht kennen zu lernen, müsse man nach Amerika fahren. Die deutsche Kunst ist bei diesem Prozess einfach vergessen worden; man weiss drüben von ihr sehr wenig und glaubt immer noch, dass die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts von Namen wie Defregger, Knaus, Achenbach usw. repräsentiert werde. Die Ursache liegt zu Tage. Von der französischen Kunst, besonders vom Impressionismus, ist in der ganzen Kulturwelt laut und oft die Rede gewesen; die deutschen Meister des neunzehnten Jahrhunderts sind aber selbst bei uns noch nicht allgemein bekannt und anerkannt und man weiss jenseits der Grenzen kaum mehr von ihnen als ihre Namen. Nach Amerika ist der Ruhm Leibls und Trübners, Feuerbachs, Böcklins und Marées', Liebermanns und selbst Menzels kaum jemals gedrungen; denn wenn einmal, bei Gelegenheit der Weltausstellungen, eine Anzahl deutscher Bilder gezeigt wurde, so handelte es sich nie um Eliteausstellungen, die die Anschauungen von moderner deutscher Malerei drüben hätten revolutionieren können.

Um so mehr erscheint es bei diesem Stand der Dinge gerechtfertigt, dass auf eine Sammlung deutscher Bilder in Amerika hingewiesen wird, der die Tendenz innewohnt, die falschen Anschauungen über moderne deutsche Malerei drüben zu korrigieren. Diese Sammlung ist nach verschiedenen Seiten hin merkwürdig und beachtenswert. Ihr Besitzer ist der bekannte Leiter der Philharmonischen Konzerte in New York, Josef Stransky. Schon dieser Umstand ist ungewöhnlich. Es giebt nur sehr wenige Musiker, die ein natürliches Interesse für bildende Kunst haben und noch seltener findet man bei ihnen jenen schönen, sich selbst erziehenden Willen zur Qualität, der den Musiker Stransky auszeichnet. Weiterhin ist diese Sammlung dadurch bemerkenswert, dass sie, wie gesagt, in der Hand ihres Besitzers zu einem Mittel der Aufklärung über moderne deutsche Kunst wird. Stransky schreibt in amerikanischen Blättern mit dem Eifer jungen Erkennens über seine Bilder, knüpft daran Betrachtungen über gute deutsche Malerei überhaupt und Aufforderungen an die Amerikaner, ihr Interesse erneut unseren besten Künstlern zuzuwenden. Er hat es folgendermassen einmal selbst formuliert; „Ich brachte meine Sammlung

nach Amerika mit den herzlichsten Wünschen, sie möge ihren Teil zur gerechten Würdigung deutscher Kunst beitragen und helfen, den deutschen Malern das Recht der Ebenbürtigkeit neben den anderen Nationen hier zu erobern, wie sie es wahrlich verdienen.“ Endlich ist die Sammlung an sich interessant, weil sie einen eigenen Charakter hat.

Die Sammlung Stransky enthält nur deutsche Bilder solcher Meister, die beim Erwerb der Werke noch am Leben waren. Sodann charakterisiert es diese Sammlung, dass sie nicht aus grossen Hauptwerken der Meister zusammengesetzt ist, sondern mehr aus wertvollen Gelegenheitsarbeiten. Es ist eine eminente Gelegenheitssammlung; sie gleicht einen Strauss, der so im Wandern am Wege gepflückt und zusammengestellt worden ist; sie enthält viel Skizzen, studienhafte Bilder und gewinnt eben dadurch eine gewisse naive Frische. Besonders sympathisch darin ist, dass man deutlich eine Bewegung aufwärts wahrnimmt, eine Entwicklung zum Besseren. Der Besitzer lernt offenbar im Sammeln; er wird sich über die Qualitäten klar während er kauft. Das ist aber etwas Vorbildliches; es kann nichts Schöneres geben als wenn dem Sammler seine Thätigkeit zu einem Mittel der Erkenntnis wird. In einer solchen Sammlung herrscht Bewegung und Leben; es wird ständig etwas abgestossen, um dem Besseren Platz zu machen und es vervollkommt sich die Sammlung, langsam aus bescheidenen Verhältnissen aufsteigend, bis sie am Ende eine kleine Galerie reifer Meisterwerke sein wird. So passioniert, so lebendig und sanguinisch haben vor dreissig, vierzig Jahren die Sammler in Frankreich ihre Bilderkabinette zusammengebracht — wenn man natürlich auch das Maass der objektiven Werte hier und dort nicht wohl vergleichen kann.

Unter dem halben hundert Bilder, die Stransky zurzeit besitzt, befinden sich sechs Werke von Liebermann. Das wichtigste von ihnen ist die Studie zur Schusterwerkstatt aus dem Jahre 1880. Hancke hat über dieses Bild in seiner Liebermannmonographie folgendes angemerkt: „Die unsentimentale, kerngesunde Auffassung macht das kleine Bild köstlich, und köstlich ist es auch durch die lebensprühende, rassige Malerei. Seit ‚Christus im Tempel‘ hatte Liebermann nichts mit solcher Frische hervorgebracht. Sein Temperament scheint hier mit seinen Vorsätzen durchzugehen und er malt breiter und schöner als in den andern Werken jener Zeit.“ Hancke stellt diese Studie, was die naive

MAX SLEVOGT, KASTANIENBAUM. 1893

FERDINAND HODLER, DER EWIGE JUDE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS R. PIPER & CO., MÜNCHEN

Von Wilhelm Trübner enthält die Sammlung fünf Arbeiten, in der Mehrzahl Landschaften. Wir bilden eine schöne tonreich gemalte Buchenlandschaft aus dem Jahre 1871 ab. Daneben besitzt Stransky eine „Villa am Starnberger See" und das breit gemalte „Schloss Hemsbach" aus dem Jahre 1904. Die Malweise dieser Landschaften ist hinlänglich von den Ausstellungen der letzten Jahre bekannt, so dass eine einfache Konstatierung genügt. Eines der wertvollsten Bilder der Sammlung ist der „Wächter", eine Dogge neben Kleidungsstücken in einer Landschaft mit einem Stück See, in dem die Besitzerin der Kleider als Badende gedacht ist. Das mittelbar Anekdotische der Darstellung, wozu Trübner ja in allen seinen Doggenbildern mehr oder weniger neigt, geht in diesem Fall vollständig auf in der Lust an der guten, an der meisterhaft breiten Malerei. Den Bildnismaler Trübner repräsentiert ein vorzügliches Selbstporträt (1877). Abb. „Kunst und Künstler", Band XI, S. 458.

In den Kreis der Trübnerschen Malweise gehört Johann Sperl mit seinen beiden Bildern, einem Garten und einer Blumenwiese, die Zeugnis ablegen von dem getreuen Freundesverhältnis, das Sperl auch als Künstler stets zu Leibl und zu den Malern des Leiblkreises unterhalten hat. Entfernter steht schon G. Schönleber, von dem Stransky zwei Bilder besitzt; entfernter besonders mit der späteren „Brücke bei Besigheim" aus dem Jahre 1904, weil hier die Tradition schon aufgelöst erscheint; dagegen ist das kleine Frühbild „Kölner Hinterhäuser" (1878) noch aus der besten Periode des Künstlers. Es hat in all seiner Anspruchslosigkeit etwas Kleinmeisterliches.

Thomas Hügellandschaft aus dem Jahre 1871 ist eine Art Pendant zu der Almlandschaft in der Nationalgalerie. Sie war lange Zeit im Besitz Schuchs und später Trübners, was schon für ihre malerische Qualität spricht.

Die Malweise Thomas weist hinüber zu vier Arbeiten von Ferdinand Hodler. Eine „Moorlandschaft" ist freilich weniger charakteristisch für den Schweizer Meister; um so echter wirkt der „Ewige Jude" (1886). In diesem Bild durchdringen sich Anschauung und stilistische Systematik in einer für

Frische betrifft, über das Bild in der Nationalgalerie und er dürfte damit das Rechte getroffen haben. Ein anderes Bild Liebermanns, das zum besten der Sammlung gehört, ist der „Karren mit Pferd am Strande von Nordwijk" aus dem Jahre 1911. Es ist eine Arbeit aus der langen Reihe der Liebermannschen Strandbilder, in denen durch die Vordergrundsformen von Wagen und Pferd der Horizont nur um so ferner erscheint und in denen das atmosphärische Leben des Raums recht eigentlich das Motiv der Darstellung ist. Ein frühes, noch streng aufgebautes Bild, in dem sich aber das starke malerische Raumgefühl Liebermanns schon siegreich ankündigt, ist das „Hofinterieur". Aus dem Jahre 1904 stammt eine grosse, schöne Seilerbahn; sie ist in „Kunst und Künstler", Jahrgang III, S. 420, gelegentlich einer Sezessionsausstellung abgebildet worden. Die beiden andern Bilder haben mehr Studiencharakter. Es sind ein „Schulmädchen" aus dem Jahre 1897 und ein Mädchen aus Laren (1886).

Hodler sehr bezeichnenden Weise. Man kann sagen, dass der Thomageist hier ins starkknochig Schweizerische, ins Freskenhafte und zugleich ins Impressionistische übersetzt erscheint, dass die Malerei aber immer doch auch in den Grenzen einer Heimatskunst noch gefangen bleibt. Interessant sind eine während des Aufenthalts in Spanien entstandene Landschaft und eine noch frühere Landschaft vom Genfer See (1874) weil sie auf die Entwicklung Hodlers ein helles Licht werfen und durch feine malerische Intimität ersetzen was ihnen noch an grosser Stilhaltung fehlt.

Auf den Improvisator und Illustrator Slevogt weist in der Sammlung ein kleiner „Mephisto" (1884) hin; auf den Maler ein „Kastanienbaum" (1893), von dem man sagen möchte, dass er zwischen München und Berlin entstanden ist und eine „Landschaft mit Felsenhöhle" (1904), die das Werk einer schönen flüssigen Malerei und einer geistreichen Naturromantik ist. Ungenügend ist zurzeit noch Louis Corinth vertreten. Der „Kopf einer Bäuerin" (1882) weist von seiner charakteristischen Malweise und seinem Temperament der Auffassung nichts auf.

Die Münchener Malerei wird durch eine Reihe von Einzelwerken noch mehr oder weniger gut repräsentiert. Von Oberländer ist ein „Einsiedler" da, von Hengeler ein dekoratives Bild, von Toni Stadler, den man den Münchenern wohl zurechnen darf, eine Landschaft, von Stuck eine grosse „Carmen" aus dem Jahre 1912. Alle diese Bilder füllen in einer Privatgalerie ihren Platz, ohne dass sie dem Organisationsgedanken dieser Sammlung notwendig wären. Wichtiger erscheint ein Tierbild von Heinrich von Zügel, „Rinder Schatten suchend", als eine Probe breiter und saftiger, aber auch etwas atelierhaft bravouröser Malerei. Ausgezeichnet ist sodann Habermann durch ein frühes Stilleben (1873) und vor allem durch eine grosse Tänzerin (1911) vertreten. In dieser technisch kühn gemalten Tänzerin ist der ganze barocke Charme der Habermannschen

HUGO FREIHERR VON HABERMANN, TÄNZERIN

Virtuosität und es ist zugleich der Geist der Münchener Malerei darin in einer Quintessenz. Dasselbe gilt von einem Damenbildnis A. von Kellers aus der besten Zeit dieses Münchener Kleinmeisters des Eleganten, aus dem Jahre 1880.

Weist man endlich noch auf ein Stilleben des talentvollen Leo Putz hin, auf eine Landschaft aus Travemünde von Gotth. Kuehl, auf die Studie einer Betenden von E. v. Gebhardt und auf eine „Landschaft mit Bauernhäusern" von Eugen Kampf, so ist das Wesentliche genannt.

Aus dieser flüchtigen Aufzählung geht es schon hervor, dass die Sammlung Stransky keineswegs etwas Abgeschlossenes ist, dass es sich nicht um eine klassische Sammlung handelt. Es wird vielmehr deutlich noch ein Schwanken und ein langsames Festerwerden sichtbar. Das aber ist das Sympathische. Wir sehen hier einen Kunstfreund sich bewusst von allem Anekdotischen in der Malerei abwenden und sehen ihn in einer systematischen Schulung seiner Augen begriffen. Wir sehen, wie er sich hier noch von einem geschickten malerischen Bluff hypnotisieren lässt, wie er gleich darauf aber den Irrtum selbst korrigiert und sich fortgesetzt zum Genuss des Echten und Dauernden erzieht. In Deutschland haben wir mehrere solcher ernsten Sammler, dass wir nun aber auch einen Sammler deutscher Bilder in Amerika, im Zentrum der geistigen Interessen New Yorks und in wichtiger öffentlicher Stellung wissen, ist ein hübscher Gedanke. In Amerika steht Josef Stransky mit seiner kleinen Gelegenheitssammlung wie ein Pionier da. Wir wünschen seinem tapferen Eintreten für unsere lebenden Maler guten Erfolg; denn es muss der deutschen Malerei notwendig daran liegen, dass man sie in Amerika richtig sehen und einschätzen lernt. Sie braucht ein gewisses internationales Interesse, um des schon Geleisteten willen und mehr noch, um endgültig

GUSTAV SCHÖNLEBER, KÖLNER HINTERHÄUSER. 1878

WILHELM TRÜBNER, BUCHEN BEI BERNIND. 1871

aus einem gewissen Partikularismus heraustreten zu können.

Womit nicht gesagt sein soll, dass sie sich unter allen Umständen den amerikanischen Markt wieder erobern muss. Es besteht ein Plan in New York eine „German fine arts Society" zu gründen. Der Gedanke geht von J. Stransky aus, der Gesandte Graf Bernstorff hat seine Hilfe zugesagt und Cornelius Vanderbilt interessiert sich dafür. Die Idee ist gut, wenn es sich im wesentlichen um ein Bekanntmachen guter deutscher Kunst handelt. Dem Verkauf guter deutscher Bilder möchten wir aber nicht das Wort reden. Die Meisterwerke wollen wir selbst behalten; wir wollen nicht in den Fehler der Franzosen verfallen. Das ist ja eben das Hübsche bei der Sammlung dieses deutschen Kapellmeisters: dass sie in Amerika für die deutsche Malerei zeugt und doch in deutschem Besitz bleibt.

Es ist nachzutragen, dass das Prinzip der Sammlung, nur Bilder lebender deutscher Maler zu erwerben, in diesen Tagen durchbrochen worden ist. Denn Stransky hat ein Apfelstillleben von Schuch erworben und einen sehr schönen Kopf einer Bäuerin von Leibl (Waldmann-Katalog Nr. 182). Die Qualität der Sammlung ist dadurch wieder verbessert worden.

MAX LIEBERMANN, DORFINTERIEUR

FRANCESCO GUARDI, ANSICHT DER PIAZZA
SAMMLUNG CARL VON HOLLITSCHER

DIE AUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS

VON

LUDWIG BURCHARD

In Paris und auch in London fallen den öffentlichen Kunstsammlungen durch Stiftungen reicher und intelligenter Kunstliebhaber fast alle Jahre solche Schätze zu, dass die Leiter der staatlichen Sammlungen sich bei ihren Ankäufen darauf beschränken können, den staatlichen Fond auf die Erwerbung von wenigen Meisterwerken zu konzentrieren. Bei uns gehören solche Stiftungen zu den Seltenheiten, da unser privates Sammeln, ebenso wie das staatliche, auf einer viel engeren und kürzeren Tradition aufgebaut ist. Um hier Besserung zu schaffen, wurde der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein gegründet. Der Verein geht dem Staate, dessen Etat nur schwer ausreicht, um den Vorsprung von Paris und London zu verringern, mit Mitteln, die aus Mitgliedsbeiträgen fliessen, hilfreich an die Hand; und die Mitglieder selber ziehen aus ihrer Hilfsbereitschaft den Vorteil, dass sie gelegentlich Kunstwerke, die für das Kaiser-Friedrich-Museum nicht in Betracht kommen, privatim erwerben können.

Die diesmalige Ausstellung aus Privatbesitz von Mitgliedern des Vereins, die im wesentlichen nur Neuerwerbungen aus den letzten Jahren enthielt, die bisher

noch nicht öffentlich gezeigt waren, liess die enge Verbindung, die in Berlin zwischen den Sammlern alter Kunst und den königlichen Museen besteht, deutlich spüren. Denn alles, was Bode schätzt und im Kaiser-Friedrich-Museum zu sammeln liebt, war allseitig vertreten: das Holland des siebzehnten Jahrhunderts und die Renaissance Italiens; die zum Teil hervorragende Vertretung der niederländischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts liess daneben nicht verkennen, dass Berlin in Max J. Friedländer den besten Kenner dieses Gebietes besitzt. Wenn demgegenüber spanische und französische Kunst nur schwach, und englische kaum nennenswert vertreten war, so lag das offenbar daran, dass die Liebe unserer massgebenden Kenner der älteren Kunst sich doch im wesentlichen auf die Intimität der Niederländer und die natürliche Schönheit der italienischen Renaissancemeister erstreckt. Im ganzen mutete deshalb die Ausstellung wie ein Stück Kaiser-Friedrich-Museum an: das Niveau war gut, die Auswahl entsprach einem erfahrenen Geschmack, Fälschungen fehlten ganz. Aber die Ausstellung war dadurch, dass Abweichungen von dem Geiste des Kaiser-Friedrich-Museums oder gar Extravaganzen fehlten, zugleich auch reichlich unpersönlich, insofern, als einem die einzelnen Sammlungen kaum als Persönlichkeiten entgegentraten. Wohl fühlte man, dass die Herren W. v. Dirksen, Ed. Simon, W. v. Stumm die italienische Hochrenaissance bevorzugen, während Herr Markus Kappel offenbar seinen Stolz dareinsetzt, ausser einer für Berlin stattlichen Kollektion von Bildnisminiaturen, die grösste Sammlung von Rembrandtgemälden zu besitzen, die es überhaupt zurzeit in Privatbesitz gibt; und man merkte wohl, dass Herr Leopold Koppel ein Gleiches für Rubens anzustreben scheint. Wohl hebt sich die Sammlung James Simon dadurch ab, dass sie, fast als einzige, Holzbildwerke enthält – trotzdem aber bewegen sich alle in längst betretenen Bahnen; keiner hat sich zum Beispiel die Freiheit genommen, an einen Greco heranzugehen, und das zu einer Zeit, wo Frau Havemeyer in New York von Durand-Ruel die schönsten Bilder dieses, trotz Bode, unwiderleglichen Meisters erwerben konnte. Es scheint also in den Kreisen der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins heute noch an Männern zu fehlen, die als Sammler Persönlichkeiten mit selbständigen Passionen sind. Unsere Berliner sind eben nicht Sammler von Beruf, wie so viele der Herren in London und Amerika und die meisten in Paris. Die Berliner sind als Sammler meist nur Amateure, und als solche tun sie gewiss klug daran, dass sie sich anlehnen, statt auf eigene Faust in dem schwierigen Fache zu dilettieren.

GABRIEL METSU, MUTTER MIT KRANKEM KIND
SAMMLUNG OSCAR HULDSCHINSKY

Im folgenden kann nun nicht auf die ausgestellten Werke im einzelnen eingegangen werden; das muss der Fachkritik überlassen bleiben, die auch im speziellen festzustellen haben wird, ob die Werke, die im Kataloge einfach alle nach der Angabe ihrer Besitzer aufgeführt waren, die Künstlernamen, unter denen sie gehen, jeweils mit Recht tragen.*

* Hierüber sei nur im Vorübergehen mitgeteilt, dass man auf dem Damenbildnis der Sammlung Arnhold (No. 42 „Aert de Gelder“) die Signatur des J. Victor lesen zu können glaubte; dass man vor der „Weiblichen Halbfigur“ der Sammlung W. von Stumm (No. 122 „Palma Vecchio zugeschrieben“) den Namen des Jacopo de' Barbari genannt hat; dass man die „Landschaft mit dem Heiligen Christoph“ aus der Sammlung des Freiherrn von Bissing (No. 39 „Engelbrechtsen?“) für ein Werk des Antwerpeners Hieronymus Cock angesprochen hat.

GERARD DAVID, MARIA DEM KINDE DIE SUPPE REICHEND
SAMMLUNG W. VON PANNWITZ

An dieser Stelle kann es sich nur darum handeln, den Freunden wahrhaft guter Kunst, die die Ausstellung nicht besuchen konnten, wenigstens anzudeuten, welche Fülle lebendiger Werte für kurze Zeit in den geradezu idealen Räumlichkeiten der Akademie ausgebreitet war. Die Wahl fallt schwer, ich beginne mit dem Schönsten. Das war zweifellos die Skizze von Rubens aus der Sammlung L. Koppel, eine eigenhändige Teilstudie für die „glückliche Regierung Jakobs I." an dem Plafond in Whitehall (Titelbild). Auf spiegelglattem hell grundiertem Holz sind die Konturen mit geschmeidigem Pinsel in flüssiger braungrauer Farbe aufgetragen; dann sind die wenigen kalten Schatten in grünlich blauen Tönen hingewischt, und zuletzt ist das Inkarnat in kräftigem Relief aufgesetzt. Dieses Nacheinander der Arbeit verfolgen zu können, diese Sparsamkeit der Mittel und den Reichtum der Wirkungen beim Näher- und Fernertreten vergleichend geniessen zu können, das war eine Freude, wie sie einem selten zuteil wird. Ist doch nur die kleinere Zahl der Rubensbilder, die man gewöhnlich zu sehen bekommt, so völlig eigenhändige Arbeit des Meisters und so gänzlich unberührt, wie dieses Juwel an Geist, Temperament und Frische. – Ein zweiter Höhepunkt der Ausstellung war die hübsche Madonna des Gerard David aus der Sammlung W. von Pannwitz (Nr. 36; Abb. S. 540), ebenfalls ganz intakt erhalten und von einer miniaturartigen Sorgfalt der Ausführung, die einen in helles Entzücken versetzen konnte. Diese Madonna hing nun in denkbar bester Umgebung; denn sie war von Werken aus der berühmten Sammlung des verstorbenen Geheimrats R. von Kaufmann umgeben, darunter Meisterstücke, wie das Roger van der Weydensche Männerbildnis und das Schlaraffenland des alten Pieter Bruegel. Überhaupt bildet die Sammlung von Kaufmann, trotz mancher inzwischen gross gewordenen Berliner Privatsammlung, immer noch das Gewählteste, was der Berliner Privatbesitz zurzeit sein eigen nennen kann. Die ausgestellten Stücke, die nur einen Teil des von Kaufmannschen Besitzes ausmachen, sind zudem auch, wenn man von dem Bild des Bartholomäusmeisters absieht, alle von tadelloser Erhaltung, sowohl unter den Niederländern die zwei zierlichen Gerard David, die beiden Gossaert und die kleine Madonna auf der Rasenbank von einem unbekannten Meister, als auch besonders von den italienischen Bildern der signierte Marco Zoppo und die Predella mit der Legende einer Heiligen (Nr. 96), ein Werk, das der Kunst des Ferraresen Ercole de' Roberti nahezustehen scheint. Schliesslich darf man auch das von Kaufmannsche Männerbildnis von der Hand des Hans von Kulmbach, trotz des Holbeins der Sammlung Huldschinsky, das schönste deutsche Bild der Ausstellung nennen. Unter der Zahl der frühniederländischen Gemälde ragte dann noch die Madonna der Sammlung Hollitscher hervor, die für ein Werk des Holländers Geertgen von Haarlem gilt (Nr. 41), delikat in der rötlichen Schattierung des Inkarnates und von phrasenlos bescheidener Naturtreue. – Die reife flämische Malerei war dann ausser durch die Rubenssammlung L. Koppel, der sich die Decius-Mus-Skizze der

GERARD TERBORCH, DIE ZEITUNGSLESERIN
SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY

GIOV. LORENZO BERNINI? BILDNIS EINES SCHAUSPIELERS
SAMMLUNG LEOPOLD KOPPEL

Sammlung Huldschinsky anschloss, durch mehrere gute Arbeiten von Teniers, durch einige Stilleben von Snyders (darunter das prachtvolle der Sammlung W. von Stumm; Nr. 175) und durch ein famoses Männerbildnis vertreten, das Ant. van Dyck zugeschrieben war (Abb. S. 543). Eine Sonderstellung dürfte die Vision des heiligen Petrus von Johan Lys beanspruchen (Nr. 86; Sammlung Alexander Frey); denn dieser gebürtige Oldenburger, der in Holland gross geworden ist und der in Venedig ein Jahrhundert vor Piazetta so frisch und frei wie nur Piazetta selber malte, gehört zu den Künstlern, die nicht gemeinhin als museumsreif gelten und es trotzdem mehr sind, als manche traditionelle Berühmtheit unserer öffentlichen Sammlungen. – Aus der grossen Zeit der italienischen Malerei hoben sich zwei Werke hervor, die heilige Katharina unterm Kreuz, das mit Tizians Namen signiert ist (Nr. 178; Sammlung L. Koppel) und die blendende lebensgrosse Improvisation, die Bernini zugeschrieben wird, in der man das Bildnis eines Schauspielers zu erkennen glaubt (Nr. 5; Sammlung L. Koppel; Abb. S. 542). Das italienische Rokoko war ebenfalls vertreten; an der Spitze standen: die Zeichnung einer Verkündigung von Tiepolo (Sammlung P. von Schwabach) und der Entwurf zu einem Altarbilde (ebenfalls mit Recht dem Tiepolo zugesprochen; Nr. 170; Sammlung C. von Hollitscher); nicht zuletzt auch von Guardi die launige, breit herunter gemalte Ansicht der Piazza, ebenfalls Herrn von Hollitscher gehörend (Nr. 55; Abb. S. 538).

Von den holländischen Bildern des klassischen siebzehnten Jahrhunderts, die den Kern der Ausstellung bildeten, können hier nur wenige Beispiele genannt werden. Was da an Landschaften von Goyen, Cuyp, Capelle, van der Neer, Ruisdael, Hobbema, van der Heyden und dem Haarlemer Vermeer geboten wurde, war ausnahmslos über dem Durchschnitt gut. Und die Genremaler Brekelenkam, P. de Hooch, Judith Leyster und Jan Steen waren zum Teil hervorragend vertreten. Nicolaes Maes zeigte sich in dem Bild der Sammlung Kappel (Nr. 87) sogar von der allerbesten Seite; diese „Mutter mit dem Kind" ist offenbar ein frühes Werk des Malers, aus einer Zeit, wo er seine anspruchslosen Motive noch nicht ungebührlich vergrösserte und vergröberte. Und zwei Maler dieser Zeit, Metsu und Terborch waren durch die Sammlung Huldschinsky jeder mit einem Stücke vertreten, das man unbedenklich unter ihre Meisterwerke zählen darf, Metsu durch das „Kranke Kind" aus der ehemaligen Sammlung Steengracht (Nr. 101; Abb. S. 539) und Terboch durch die „Zeitungsleserin" (Nr. 167; Abb. S. 541). Dass der berühmte Vermeer aus der Sammlung James Simon, die „briefschreibende Dame mit der Magd", hier noch einmal ausgestellt war, das werden nicht nur die fanatischen Verehrer dieses Kleinmeisters, die ihn zu Unrecht für einen Grossmeister ausgeben wollen, mit Dankbarkeit begrüsst haben. Die beiden Grossmeister selber, Frans Hals und Rembrandt, waren nicht so glänzend vertreten, wie auf der letzten Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Man kann offenbar nicht jedes Jahr seinen Rembrandt einkaufen, wenn man auf Qualität sieht. Immerhin ist das Männerbildnis in Hochoval (Nr. 129; Sammlung Hollitscher) schon durch die Pentimenti am Hut als ein einwandfreier Rembrandt dokumentiert. Die „Samariterin" der Rembrandtsammlung Markus Kappel (Nr. 132) hat zwar gelitten; denn die Fleischpartien sind auffallend dünn in der Farbe, und das übrige ist wie von der Hitze eines Brandes zu dicken Schollen zusammengeronnen; die Komposition selber darf als zweifellos echt gelten. Jedoch mit Gemälden wie dem Jünglingsbilde der Sammlung W. v. Pannwitz (Nr. 136) kann man keinen Staat einlegen! Umrisse und Monogramm sprechen bestimmt für Rembrandt;

aber wenn diese Tafel schon in der ehemaligen Sammlung Weber die Spuren der Zerstörung an sich trug, so wirkt sie jetzt, nach offenbar erneuter Restauration, nur noch wie jene berüchtigte Burg, von der nichts sicher steht ausser dem Grundriss. Dagegen ist der Frans Hals der Sammlung Kappel (Catharina Roosterman; Nr. 59) ein kräftiges und wohlbeglaubigtes Werk. Das Gesicht wirkt zwar für Frans Hals etwas hölzern, aber die herabhängende Hand mit der Manschette und dem Handschuh ist über alle Maassen meisterlich und schön. — Damit wäre ungefähr der Streifzug durch die Malwerke der Ausstellung abzuschliessen. Nachgetragen seien noch die beiden in der Farbe trockenen, aber in der Zeichnung ansprechenden Bilder des holländischen Rokoko-Meisters Corn. Troost, weil das eine der beiden Bilder, eine Szene aus Molières „Malade imaginaire" inzwischen in den Besitz des Museums selber übergegangen ist.

Zum Schluss sei noch ein Blick auf Plastik und Kunstgewerbe geworfen, die nicht zum geringsten dazu beitrugen, dass die Ausstellung so reichhaltig und zugleich so intim wirkte. Die Arbeiten in vergoldetem Silber aus den Sammlungen W. v. Dirksen, W. v. Pannwitz und Reichenheim-Oppenheim waren so schön, wie man sie nur je sehen kann. Dieselben Aussteller zeigten auch italienische Kleinbronzen des sechzehnten Jahrhunderts, denen sich ausgewählte Stücke der Sammlung Ed. Simon anreihten. Die Holzbildwerke von James Simon erwiesen sich als ihres guten Rufes durchaus würdig; als besonders reizvoll fiel eine kleine französische Buchsbaum-Madonna aus dem vierzehnten Jahrhundert auf. Ganz entzückend waren die zwei grösseren und drei kleineren Bleiplastiken des Raffael Donner aus der Sammlung Darmstädter. Unter den italienischen Arbeiten in Marmor ragte das Madonnen-tondo von Michelozzo (Sammlung Franz von Mendelssohn) hervor. Die Robbias waren durch drei blau-weiss glasierte Tonarbeiten vertreten, darunter Giovanni della Robbia ungewöhnlich gut durch die 1495 datierte grosse stehende Madonna (Nr. 210). Die Majolikateller der Sammlungen W. v. Dirksen und W. v. Pannwitz waren auserlesen. Unter den Geweben war wohl das edelste die spätgotische Verdüre, die in dem Schaukasten der Sammlung James Simon hinter den Holzschnitzereien kleineren Formates ausgespannt war. Ein Bravourstück der niederländischen Bildwirkerei stellte die minutiöse Madonna auf der Rasenbank aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts dar (Nr. 194; aus dem Besitz des Kaisers). Und die Serie der Orley-Tapisserien aus dem Besitz des Grafen Tiele-Winkler mit ihren lebensgrossen Figuren, die weiss und goldgelb changieren und in einer grüngolden schillernden Vegetation stehen, gab dem Eingangssaale den machtvollen Auftakt, der den Besucher gleich beim Betreten der Ausstellung festlich stimmte. So wird allen, die einmal in der Ausstellung gewesen sind, die Erinnerung an die Bekanntschaft einer grossen Reihe meisterlicher Kunstwerke unvergesslich bleiben, mag auch der Gesamteindruck etwas sehr museal, zu wenig persönlich, zu ähnlich dem Geiste des Kaiser-Friedrich-Museums gewesen sein. Es wäre wünschenswert, wenn sich der eine oder andere der glücklichen Besitzer dazu entschliessen wollte, einmal einen Teil seines Besitzes für längere Zeit dem Museum als Leihgabe zu überlassen. Dann könnten alle, die die Ausstellung nicht zu sehen bekamen, und die, denen die kurze Dauer der Ausstellung eine Sehnsucht nach Stücken wie der unvergleichlichen Rubensskizze zurückliess, dauernd ihre Freude an den Kostbarkeiten haben, die der Eifer unserer Museumsleitung und die Besitzfreudigkeit der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins dem internationalen Kunstmarkte — hoffentlich für immer — abgewonnen haben.

A. VAN DYCK ?, MÄNNLICHES BILDNIS
SAMMLUNG LEOPOLD KOPPEL

ALTE WIENER WANDMALEREI

ZWEI ALT-WIENER INTERIEURS

VON

ARTHUR ROESSLER

In der Altstadt, nahe den Gebäuden des Ministerratspräsidiums, der Statthalterei und des Landtages von Österreich unter der Enns, steht an der stillen Wallnerstrasse ein bemerkenswerter Barockbau, den Feldmarschall Graf Emmerich Caprera von einem vermutlich toskanischen Architekten aufführen liess. Er unterscheidet sich trotz seines an Fischer von Erlach und Hildebrand erinnernden Portales merklich von der übrigen Wiener Barockarchitektur. In der äussern Form unverändert erhalten, hat er im Innern wiederholte Umgestaltungen erfahren, da er zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Besitzern gehörte und verschiedenen Zwecken diente. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts beherbergte er die französische Botschaft. Den Wienern ist er als das ehemals Geymüllerische Palais bekannt. Seit einigen Jahren gehört der ebenso schöne wie interessante Bau dem Lande Niederösterreich, das in einigen seiner Räume das Landesmuseum unterbrachte.

Gelegentlich der zum Zwecke der Museumseinrichtung vorgenommenen Adaptierungsarbeiten wurden im ersten Stockwerke des rechtsseitigen Hoftraktes

ALTE WIENER INTERIEURMALEREIEN

ALTE WIENER WANDMALEREI

zwei durch ihren Wandschmuck bedeutsame Säle entdeckt, und zwar ein neun Meter langer und sechs Meter sechzig Zentimeter breiter Saal mit Freskomalerei und ein fünf Meter fünfzig Zentimeter langer und fünf Meter zwanzig Zentimeter breiter Salon mit bemalter Seidenbespannung. Die Wandfresken des ersten Raumes waren zur Zeit der Übergabe des Palastes an das Land Niederösterreich dickstrichig übertüncht und verkleistert gewesen, während im zweiten Raume die aparte seidene Wandverkleidung hinter einer hölzernen Mauerverschaltung verborgen hing. Herrn Regierungsrat Professor Josef Sturm gebührt das Verdienst, die künstlerische Bedeutung des bei der Raumrenovierung der beiden Gemächer freigelegten alten Wandschmukes erkannt und dessen Erhaltung beim Landmarschall Fürst Liechtenstein angeregt zu haben.

Da die Gliederung der grossen Wandflächen in Felder und deren Verhältnis zueinander und zum Raume aus den hier beigegebenen Abbildungen ersichtlich ist, beschränke ich mich auf einige Thatsächlichkeiten. Es handelt sich bei den wahrscheinlich von einem italienischen Maler um die Jahrhundertwende geschaffenen Fresken allerdings nicht um epochale Meisterwerke monumentaler Wandmalerei, aber doch immerhin um respektable Leistungen von trefflicher dekorativer Wirkung. Der menschliche Körper ist — was ja stets als Wertmesser für die künstlerische Qualität einer malerischen Leistung gelten kann — auf allen diesen klassizistisch-allegorischen Darstellungen von einer augenfällig richtigen formalen Durchbildung. Die Anordnung und reliefartige Behandlung der im einzelnen naturalistisch durchgearbeiteten Figuren wahrt den Malereien die hier bedingte dekorative Wirkung. Mit vielem Takt ist die dreidimensional wirkende Tiefenillusion vermieden. Die Einordnung der Malerei in das Ganze erscheint vollends geglückt. Daher die starke, eindringlich und nachhaltende Stimmungswirkung des Gemaches als Raumganzes.

Die stumme Pracht mit ihrer zurückhaltenden Hoheit übt ungemeine Suggestion aus und gerne unterwirft man sich ihr. Die kleinen gerillten Messingklinken an den weissen, goldig kannelierten Flügelthüren blinken blank, es knistert im genau gefugten Parkettboden und man fühlt sich so in lullende Stimmung eingesponnen, dass man gewiss nicht erstaunen würde, wenn sich eine der hohen Thüren aufthäte und aus ihrem Rahmen die schlanke Gestalt eines jener soignierten Herren hervorträte, die vormals in diesen Räumen den französischen Staat repräsentierten. Vom kleinen Marmorkamin, in dem schon längst keine Buchenscheiter mehr prasseln, glotzen winzige goldbronzene Masken medusenhaft aus leeren Augenhöhlen.

Echo du temps passé umfängt den Besucher auch im zweiten merkwürdigen Raum dieses Palais. Er ist dimensional kleiner, künstlerisch jedoch bedeutender als der vormals Repräsentationszwecken dienende, dreifenstrige Freskensaal. Er ist ein Ort wo die Feinschmeckerei der Stilamateure ihr Genügen finden kann. Die Raumwirkung ist hier von grosser Vornehmheit. Die Wände sind mit bemalter französischer Seide überspannt. Irgendwelche frühere Besitzer des Palais hatten aber keinen Geschmack an der alten originellen Raumausstattung gefunden und deshalb, wie schon erwähnt, die Wände mit Holztafeln verkleiden lassen worauf billige Papiertapeten geklebt waren. Gewiss eine Barbarei, der wir es jedoch wahrscheinlich zu danken haben, dass uns die schön bemalte Seidenspannung fast unversehrt erhalten blieb.

Es bestand die Geneigtheit, die figurale Malerei dieses Raumes Agricola zuzuschreiben. Ich kann mich zu dieser lokalpatriotischen Meinung nicht bekennen, halte vielmehr die in Tempera technisch meisterlich ausgeführten Malereien für Arbeiten eines französischen Künstlers, der, unter Verwertung ererbter traditioneller Mittel, selbständig weiterschaffend, vielleicht zur Zeit, als die französische Botschaft diesen Barockpalast bewohnt hat, aus Paris nach Wien berufen worden war. Der mit der Wanddekoration durchaus nicht harmonierende, viel später gemalte Plafond, ist eine verhältnismässig schwache Leistung und sollte, da er den Gesamteindruck des sonst geradezu mustergültg zu nennenden Gemaches beeinträchtigt, unter Beachtung aller gebotenen Vorsicht beseitigt und durch eine dem Zeitstil der Wanddekorationen entsprechende Stuckdecke ersetzt werden.

Zu bemerken ist noch, dass die auch im Detail und dem ornamentalen Zierat geschmackvolle Malerei, dank der einsichtigen Fürsorge des Herrn Regierungsrates Professor Sturm, von allen Restaurierungsversuchen verschont blieb. Anders wäre dies einzigartige Kleinod wohl verloren gewesen, denn die altersmürbe Seide hätte, sofern sie nicht vorher rentoilliert worden wäre, was aus technischen Gründen nicht tunlich schien, eine feuchte Restaurierung nicht ausgehalten.

BALTH. PERMOSER, DIE VERDAMMNIS. MARMOR
AUSGESTELLT IN DER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG, DARMSTADT

DIE DARMSTÄDTER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST VON 1650—1800

VON

HERMANN v. WEDDERKOP

Wollte man die Geschichte deutscher Barockkultur schreiben, so würde man sich, um innerhalb der künstlerischen Sphäre zu den Quellen zu gelangen, in erster Linie mit der Musik und der Architektur zu befassen haben. Was uns der eine Kosmos Bach allein an Material, an Rätseln und Geheimnissen giebt, scheint unübersehbar. Namen wie Fischer von Erlach oder Pöppelmann repräsentieren ihre Zeit zwar nicht in so zusammenfassender Weise, aber die Menge glänzender Namen wird in der Grösse deutschen Barockstils zu einer gewaltigen Macht zusammenvereinigt. Es wäre verkehrt, zu sagen, man könnte darauf verzichten, die bildende Kunst als Charakteristikum heranzuziehen, aber sie spielt, rein künstlerisch genommen, nur die dienende, keine herrschende, selbständige Rolle.

Wie mit dem Begriff „Gotik" wird ebenso mit dem Begriff „Barock" schon lange ein Missbrauch getrieben, der zu den gröbsten Entstellungen führt. Dieselbe Zeitspanne wird in ganz verschiedenen Ländern, bei ganz verschiedenen Rassen unter denselben Begriff subsumiert, ohne dass man die Verschiedenheit der beiden die Zeit bestimmenden Kulturen, der italienischen und niederländischen genug im Auge behielte. Mit gewaltthätiger Konstruktion wird in den Ländern des Nordens die Parallele zu einer Bewegung, die unzertrennlich mit der Gegenreformation zusammenhängt, festgestellt. Man vergisst die Gebundenheit der Stile, ihre Zentren und bedenkt nicht, dass dem Begriff „Barock", auf den Norden angewandt, eigentlich seine Elemente genommen werden. Denn wo, wie etwa bei Frans Hals, barocke

Formen anklingen, treten sie in einem so stark bürgerlichen Gewande auf, dass sie in ihrem Kern verändert erscheinen. Wenn aber speziell bei Rembrandt vom „Barock" gesprochen wird, so übersieht man, dass gerade er es war, der das Barock überwand, wenn er überhaupt jemals durch seine Formensprache beeinflusst ist, dass dieser Begriff zu seiner Erkenntnis durchaus untauglich ist, weil er überdeckt wird von etwas Höherem, anders Geartetem. Denn dem Äusseren des grandiosen Scheines stellt er die „Unscheinbarkeit" der Wahrheit gegenüber, lässt die Form zugunsten des Inhalts immer weniger den Ausschlag geben, und bildet so den eigentlichen Gegenpol zum italienischen Kunstgefühl. Dass der Barockstil in der bildenden Kunst des Nordens — auch in einer Spielart — nicht Fuss fassen konnte, erklärt natürlich nur zum unwesentlichen Teil die ewige Phrase von den Folgen des Dreissigjährigen Krieges. Es war auf dem Fundament der religiösen Zustände, der besonderen Rassenveranlagung das ausschliesslich Formale dieses Stils, das Italien die Entwicklung vorbehielt und diese nur dann in anderes Gebiet überspringen liess, wenn, wie bei Rubens, der geeignete Boden vorhanden war. Der germanische Geist der Zeit aber drängte, wenn er nicht wie bei Rembrandt in die Tiefe ging, zur selben Zeit auf die Ausgestaltung eines intimen Verhältnisses zur Natur, zur Landschaft, zum Interieur, zum Stofflichen überhaupt. Wo dieser Entwicklungsphase, wie im Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts, eine Veranlagung nicht entsprach, da gab es nur Anlehnung, statt des Schöpferischen, nur den Wert von Einzelheiten, die zum übernommenen Stil des Ganzen oft im krausen Gegensatz stehen. —

Man würde einen Fehler begehen, wollte man den Wert dieser Ausstellung lediglich nach der Neuheit der durch sie gezeitigten Ergebnisse festlegen. Es stand von vorn herein fest, dass es sich hier nicht um Verschiebungen handeln konnte, wie sie die Ausstellung des Jahres 1906 herbeigeführt hat. Denn während die Überraschungen, die uns diese brachte, nur möglich waren, bei der uns angeborenen romantischen Schwäche, Zeit und Raum um uns herum zu vernachlässigen und in entlegneren Ländern und Kulturen uns genauer zu unterrichten, so war die hier in Frage kommende Zeit allzu durchforscht, als dass Entdeckungen möglich wären und Ungerechtigkeiten gut gemacht zu werden brauchten. Kein Name kann verkündet werden, auf den man sich einigen könnte, und irgendein hysterisches Verehrungsbedürfnis kommt hier nicht auf seine Rechnung. Diese Ausstellung musste demnach gänzlich unsensationell ausfallen, und dass sie trotzdem bei allen Schwierigkeiten, die das Zusammenbringen des weit verstreuten Materials mit sich brachte, entstand, erhöht das grosse Verdienst Biermanns, ihres Organisators, noch um ein Wesentliches. Es kommt hinzu, dass die Zeit nur im Tafelbild gezeigt wird, dass dies aber nur ein Teil und nicht einmal der wesentlichste ihres bildnerischen Ausdrucks ist, der ohne den reichem plastischen und freskalen Schmuck der Kirchen und Schlösser nie genügend bestimmt werden könnte. Mit diesen natürlich gegebenen Einschränkungen, dieser Relativität ihrer Geltung ist die Ausstellung mit ihrem reichen Material eine willkommene Ausbreitung unserer Erkenntnis. —

Man hat sich von Anfang an anders einzustellen, die ganz Grossen haben von vorn herein auszuscheiden, und schon die Geister zweiten Ranges beschatten oft allzu stark die Produktion ganzer Ketten. Nur selten gewahrt man ein wirklich barockes Pathos, und wo es auftritt, da wirkt es, wenn nicht undeutsch und gezwungen, so doch auch nicht typisch. Der ausgesprochene Eklektizismus bringt ein merkwürdiges Durcheinander aller

GEORG ZIESENIS, BILDNIS DES GRAFEN WILHELM ZU SCHAUMBURG-LIPPE
AUSGESTELLT IN DER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG, DARMSTADT

BALTH. DENNER, APFELSTILLEBEN
AUSGESTELLT IN DER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG, DARMSTADT

möglichen Einflüsse, angefangen vom altdeutschen und altniederländischen über italienische Einflüsse bis zu den französischen des achtzehnten Jahrhunderts. Im Genre und in der Landschaft sind es meist die italienisierenden Niederländer, im Porträt ist es neben van Dyck auch manchmal Rembrandt, dessen Schatten beschworen wird. Oft findet man in kleinen Nebensächlichkeiten überraschend Gutes, das sich dann aber schlecht in den Rahmen der Zeit fügt, während ganze Reihen konventioneller Bildnisse mit ihrer immer wiederkehrenden Geste der eleganten Handbewegung, der koketten Art des Blicks aus dem Bilde heraus, den Äusserlichkeiten der stets allzu wichtig und ausführlich genommenen Tracht, dem stereotypen Hintergrund von siegreichen Schlachten oder schweren Damaststoffen, meist nur familiengeschichtlichen Wert haben. Dies oft recht indifferente Niveau hebt nur der einzigartige Rahmen, in dem diese Ausstellung sich zeigt; darum ist ihre Regie, die sie nicht in irgendein normales Ausstellungsgebäude, sondern in die ihr natürliche Atmosphäre eines anmutigen Residenzschlosses der Zeit verlegte, besonders glücklich, da in keiner Epoche Kunst und Rahmen derart aufeinander angewiesen sind und sich gegenseitig steigern. Gerade diese Einheitlichkeit ist die Stärke der Zeit, wie durch sie anderseits wieder die Schwäche des einzelnen Bildes bedingt wird.

Der Frankfurter Sandrart, der einst seines theoretischen Wertes wegen so Gefeierte, ist eine typisch deutsche Begabung der Zeit. Der mechanisch übertragene Geist des Barock kommt in einer „Fischverkäuferin“ allzu gequält heraus, man merkt, wie weniger das Pathos bewältigt, daher das Schale, Leere, Studienkopfmässige des Modells. Dagegen liegt ihm die Banalität des Fischstilllebens weit besser, und wenn man davon die einer gewissen Komik nicht entbehrende groteske Steigerung des banalen Stoffs ins Pathetische abzieht, so bleibt ein sehr anständiger Realismus als Kern übrig, ein Realismus, den er gleicherweise in einem gut charakterisierendem Porträt des Frankfurter Bürgermeisters J. M. zum Jungen mit seiner kurzen gedrungenen Figur bethätigt, das seiner ganzen Natur nach von der Verschönerung des achtzehnten Jahrhunderts noch weit entfernt ist. Sein Landsmann Roos übernimmt Karel du Jardins Eklektizismus, ohne ihn zu spezialisieren und ohne in seiner italienischen Landschaft die Frische und die malerischen Qualitäten seines Vorbildes zu erreichen. Eine grössere, wenn auch immer bedingte Selbständigkeit muss man dem Hamburger Scheits zugestehen, bedingt durch den Rembrandtschen Kreis im Porträt, durch Teniers und Ostade in seiner sittenbildlichen Darstellung des Gesellschafts- und Volkslebens. Das erstere speziell ist in einer delikat gemalten „Hausmusik“ der Hamburger Kunsthalle sehr lebendig gesehen. Dagegen ist die Energie des Süddeutschen Prugger in der Charakterisierung seiner Porträts zu äusserlich und lahm, um das Typische seiner grossen holländischen Vorbilder zu erreichen. Seine Gesichter haben einen teils branstigen, teils verblasenen Ton. Denner ist mit einem kleinen Juwel von Exaktkeit vertreten, dem Frühbild eines Apfelstillebens, gemalt in einem saftigen Grün und Rot, in dem noch nichts auf die glatte, tiftelige Art seiner späteren Porträts hinweist, ausgenommen höchstens die Sorgfalt, mit der das Vertrocknete des angeschnittenen Apfels gegeben ist. Ohne Rücksicht auf statische Gesetze ist hier aus der Form im Sinne Cézannes das Möglichste an Ausdruck herausgeholt. Es ist eine von den Kleinigkeiten, die blitzartig den eigentlichen, nur durch die Zeitströmung versperrten Weg zeigen, der der

deutschen Begabung zugänglich war. Das wird nur bestätigt durch die Bilder späterer Zeit, die zwar technisch sehr sicher sind (besonders die sogenannten „Porendenner"), oft auch stark charakterisieren — so in dem ausgezeichneten Leibniz-Porträt —, aber über seine Tifteligkeit ist ihm jede Frische verloren gegangen. Zwei genremässige Bilder von ihm wirken völlig antiquiert.

Auch die Landschaft der Zeit wird im grossen Ganzen unselbständig gesehen. Im allgemeinen ist ein langsames Absterben des niederländischen Eklektizismus zu bemerken, die Landschaft wird härter, das Heroische immer gehaltloser und kulissenhafter. Vereinzelt werden französische Einflüsse sichtbar, so in Feistenberger, dessen phlegmatisches Talent weniger von seinem Lehrer Salvator Rosa als von Poussin beeinflusst scheint. Dann wieder taucht in einer Thüringischen Landschaft von Kraus eine Begabung auf, der man die holländische Provenienz zwar ansieht, die aber in ihrer herben Grossartigkeit doch einen eigenen Ton anschlägt.

Das Stilleben unterscheidet sich gegenüber den holländischen durch eine subtilere, oft auch kleinlichere Zeichnung. Es ist mit wenigen Ausnahmen, wie etwa der Sperlings, farblich zwar nicht entfernt so kultiviert, unterliegt aber weniger der Unnatur des Arrangements. Besonders Hamilton und Flegel sind gute Vertreter dieser sachlichen, von allem Spielerischen freien Art.

Ganz rein und deshalb im Grunde undeutsch wirkend tritt der barocke Charakter in einigen Schlachtenbildern auf, so besonders in zwei hinreissend kühn vorgetragenen Reiterkämpfen unbekannter Hand, gemalt in einem ganz ungewohnt düsterem Kolorit, das auf italienische Einflüsse hinweist. Dem gegenüber wirkt Rugendas trotz aller Bewegung etwas akademisch glatt. Die kirchliche Malerei ist typisch nur in vereinzelten Bildern, die als Entwürfe zu Fresken zu denken sind, vertreten. Einige Skizzen des Österreichers Maulpertsch wirken in ihrer von Tiepolo inspirierten, doch unendlich viel derberen Art wie eine geistreiche Parodie. Sein Kolorit ist sehr kühn und kräftig, was man bei einem Vergleich mit seinem Vorbild nicht zu seinem Nachteil bucht. Viel konventioneller und unselbständiger wirkt Unterberger.

UNBEKANNTER MEISTER, BILDNIS DES HERZOGS KARL VON MECKLENBURG-STRELITZ
AUSGESTELLT IN DER JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG, DARMSTADT

Die Geschichte des ausklingenden siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist vorwiegend eine Geschichte des Porträts. Mit dem abschwellenden niederländischen und italienischen Einfluss wächst der Einfluss Frankreichs. Trotz der noch weit mehr formalistischen Natur des Rokoko ist überall ein entschieden erhöhtes Anpassungsvermögen zu konstatieren. Man mag dies auf das Konto der sich immer mehr uniformierenden, in den verschiedenen kleinen und grossen, von demselben Ideal beherrschten Höfen Deutschlands konzentrierten Kultur setzen.

Eine Erscheinung des Übergangs ist etwa der Ungar Kupetzky. Seine Note ist noch ausgesprochen bürgerlich. Während seine Farbengebung eine allzu rezeptmässige Übernahme Rembrandtscher Ideen verrät, scheint er in der Charakterisirung diesem Vorbild geistesverwandter, abgesehen von einen hin und wieder bemerkbaren schauspielerhaften Posieren. Weit weniger interessiert wegen seiner viel stärkeren Abhängigkeit ein anderer Rembrandtnachahmer, Paudiss: das versteckt-theatralische Rembrandts wird bei ihm zur ausschlaggebenden Note.

Unter den Porträtisten, die nicht nur eine grandseignorale Haltung geben, sondern auch rein künstlerisch genommen ihre autokratische Zeit am besten vertreten, mag an erster Stelle Ziensenis genannt werden. Sein Graf von Schaumburg, der mit einer Reihe anderer ausserordentlich dekorativ wirkender historischer Porträts in dem sehr prächtig wirkenden Ehrensaal hängt, verfügt nicht nur über die grosse Geste, sondern geht auch farblich genommen, über die übliche hofmalermässige Uniform- und Ordensmalerei weit hinaus. Ein warmes Rot auf einem luftigen sehr delikaten Grau dominiert in dem ganzen Raum. Im übrigen ist Ziensenis ziemlich ungleich und kann auf andern Bildern wieder von einer schneidenden Kälte, in der Zeichnung von einer Härte sein, die manche Details, wie Orden

und dergleichen wie eingraviert erscheinen lässt. Demgegenüber wirkt eine so offizielle Grösse wie Rafael Mengs mit seiner leeren Pracht und den Durcheinander seiner farblichen Unabgestimmtheiten oft geradezu barbarisch. Die Öde seiner klassizistischen Motive ist uns verständigerweise erspart geblieben. Im Porträt gibt er sein Bestes. In dem Bild eines sächsischen Kurfürsten fällt sogar eine rein malerische wenn auch mehr elegant-oberflächliche Behandlung des Stofflichen auf.

Der von Mengs beeinflusste Januarius Zick ist typisch dafür, wie diese deutschen Maler von allen möglichen mächtigeren Einflüssen hin und hergezerrt werden. Auf einem riesigen Familienbild sind wie auf einem holländischen Schützenstück, aber nüchtern und steif, eine Menge Menschen ohne den geringsten Versuch einer Komposition aneinandergereiht. Die Malerei ist spröde und trocken. In einem „Christus am Ölberg" wieder scheint er sich bei den alten Deutschen seine Anregung geholt zu haben, während in der Art der Farbgebung, speziell der Einzelgeltung der Lokalfarben, wieder Renaissance-Einflüsse festzustellen sind. Schon rein gegenständlich ist er von einer verdächtigen Vielseitigkeit, neben Genreszenen stösst man auf religiöse Stoffe, dann wieder neben den Familienstücken auf kleine Lascivitäten Ostadischer Art. Hin und her pendelnd zwischen einer italienisierenden Eleganz und deutscher Nüchternheit ist sein Wert fast der eines grossen Kopiertalents, weil er stets dann am besten wirkt, wenn er sich selbst ausschaltet und sich möglichst getreu an seine Vorbilder hält. Von Bouchers Einfluss, dessen Schüler er war, ist wenig zu spüren. Bemerkenswert ist, seine tüchtige Zeichnung.

Zu denen, die bei aller rein künstlerischen Bedingtheit doch einen durch Tradition gefestigten Stil des Dekorativen mitbrachten, ist A. Pesne zu rechnen. Auch er ist höchst ungleich. Während sein Bild der Nichte des Grafen Gotter, des Zuschleppers für August den Starken, in seiner leichten farbigen Duftigkeit alle Merkmale französischer Kultur verrät, wirkt er in anderen Bildern mit seiner naiven Freude an der Buntheit der Uniformen oft sehr unkultiviert und wenig französisch. Dadurch, dass er zugunsten des Ausdrucks und einer möglichst grossen Verdeutlichung aller Äusserlichkeiten des Ranges das Stoffliche im allgemeinen zu sehr vernachlässigt, hat ein grosser Teil seines Werks mehr illustrativen Wert, ist es mehr eine Geschichte der vorteilhaften Posen und günstigen Momente. Amüsant ist es, zu sehen, wie er im Verein mit Dubois in eine biedere märkische Landschaft eine elegante französische Staffage hineinsetzt und wie auch die Landschaft selbst umstilisiert wird.

Von guter repräsentativer Wirkung ist Marées. Sein Graf Preising wirkt in der Nachbarschaft von Ziensenis allerdings zu bunt, doch ist es immerhin bemerkenswert, wie er die Details eines Spitzenjabots, der Silberstickerei, der Orden, grosszügig anfasst und sie farblich und zeichnerisch überwindet.

Je mehr es dem neunzehnten Jahrhundert zugeht, desto heimischer fühlen sich die deutschen Maler. Bei Graff kündigt sich diese Nähe deutlich an, in ihm ist das spiessbürgerliche Rokoko, das schon mehr dem Biedermeier zuneigt, besonders gut repräsentiert. Statt Schwung, Laune oder Grazie, sieht man nur Biederkeit und bestenfalls eine Vergeistigung in mehr literarischem Sinne. Auch farblich kündigt sich die neue Zeit an. Statt lichter Töne sieht man ein schweres dunkles Grün, ein goldenes Braun – eine Formel, die durch die häufige Wiederkehr an Wert einbüsst. Die Farbe ist mit breitem Pinsel aufgetragen, der nicht genug Form gibt, um das Stoffliche glaubhaft zu machen. Kompositionell ist er nicht ungeschickt, man wird manchmal an Goyas in den Raum hineinschiessende Figuren erinnert. Lessings Eisenkopf von seiner Hand hat nicht nur kulturgeschichtlichen Wert.

Einer der wenigen, die noch mit den ganz Grossen in Verbindung treten, und ihren Stil geschickt für die Zeit verwerten, ohne nur wenig mehr als eine schlechte Kopie zu geben, ist Füger. In manchen Bildern ist ein Barock, das sich manchmal beinahe zum Renaissancehaften abklärt. Die Geste seiner Modelle ist durchaus echt und nicht

ALFRED SISLEY, SEINELANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM SALON NEUMER, BERLIN

von der Durchschnittsvornehmheit, die jedem kleinen Adeligen, wenn er sie nicht selbst zustande brachte, von seinem Porträtisten verliehen wurde. Auch durch die Reinheit und Stärke seiner Farbe fällt er aus dem Rahmen der Zeit. In andern Bildern allerdings steht unvermittelt das Klassizistische vor uns. Sehr modern wirkt Vogel auf manchen Porträts. Seine grossen Figuren sitzen zart, wie ein Hauch in der Fläche, etwas wie Atmosphäre ist zu spüren und statt des neutralen Hintergrundes scheint er hin und wieder schon die Landschaft in die Einheitlichkeit des Bildes hineinziehen zu wollen. Eine Enttäuschung sind die zahlreichen Proben der Tischbeinschen Kunst. Ihre starke Inanspruchnahme als Gesellschaftsmaler des Goetheschen Kreises verpflichtete sie zu einem Konventionalismus, von dem in einigen glücklichen Skizzen August Tischbeins wie in einigen sehr frisch und unvoreingenommen gehaltenen Stilleben Wilhelms noch nichts zu spüren ist. Dieselben Gründe schädigten das Talent A. Kauffmanns, dieses Prototyps sportlicher Emsigkeit. Hin und wieder rettet sie doch wenigstens ihr Geschmack aus der allgemeinen Routine. —

Mit zwei Bildern Chodowieckis ist die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert deutlich überschritten. Sie beweisen durch ihre guten malerischen Qualitäten, dass dieser Künstler nicht nur der einseitige Zeichner war, als der er gemeinhin gilt.

Von einer eigentlichen Landschaft ist in dieser gesellschaftlichen Zeit auch in Deutschland keine Rede. Sie tritt nur in einigen Gesellschaftsstücken schüchtern hervor, so in den zierlichen Bildchen Norbert Grundts, die in der Flüchtigkeit des Inhalts wie in der Leichtigkeit der zarten Farbe ungewohnt echte Rokokostimmung zeigen, freilich deutscher Art, mit einer gewissen Herbigkeit durchsetzt, die fremd wirkt wie eine Erotik ohne Eros. Ramberg zeigt in seinen Genreszenen die seltene Note eines graziösen deutschen Humors, der nie plump wird. In seinen leicht getönten Federzeichnungen sind die merkwürdigsten Gegensätze, klassische Posen, Watteausche Eleganz und ein englischer Realismus zu einer neuen Individualität zusammengeschlossen.

Mit Recht ist auf die Zusammenstellung eines guten Pastellmaterials Wert gelegt. Hier wie in der Miniatur sieht man mehr als sonst die stilisierende Kraft des Rokoko, die auch aus bedeutenderen Gesichtern einen merkwürdig einheitlichen Typus schafft. Die durchgehends sichere Technik überwindet selbst die Details leicht trotz des spröden Materials. Unter den Miniaturen ragt eine Serie von Füger hervor, die zum Teil bildhaft grossen Stil hat.

Es ist bezeichnend, dass eine literarisch so bedeutende Zeit wie die Goethes sich in der Kleinkunst der Silhouette am besten spiegelt. Das von dem Leipziger Verlagsbuchhändler A. Kippenberg zusammengestellte Kabinett ist ebenso typisch für die Zeit wie die von Seekatz gemalten Panneaux in dem daneben befindlichen Zimmer des „Königsleutnants“. Trotz der Primitivität der Ausdrucksmittel haben diese Silhouetten, die in ausgesucht guten Exemplaren vertreten sind, die unwahrscheinliche Lebendigkeit von Marionetten.

Was man an Plastik sieht, ist naturgemäss bescheiden und wird, soweit es sich um kirchliche Kunst handelt, durch die Lösung aus seinem Rahmen in seiner Wirkung noch weiter beschränkt. Immerhin sind innerhalb der Kleinplastik neben vielen spielerischen einige gut charakterisierende Porträts ausgestellt. Am persönlichsten wirkt Permoser, bei dem man bestätigt findet, wie wenig das sogenannte Malerische der Barockplastik, wofern es nur nicht perspektivisch-illusionistische Gelüste hat, der plastischen Wirkung Abbruch thut. Eine Büste von ihm hat das Ekstatische der Zeit.

Das Kunstgewerbe vertreten hauptsächlich durch die Goldschmiedekunst meist Augsburger Provenienz, besteht fast durchgehends aus erwählten Stücken. Doch fällt es auf, dass einige Übergangsstücke aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts etwa alles Nachfolgende an Grösse des Stils übertreffen.

Wenn nach allem der künstlerische Wert dieser Ausstellung in dem gezeichneten Maasse bedingt ist, so ist ihre zeitgeschichtliche Bedeutung um so grösser. Für den Kulturhistoriker ist hier ein ungeheures physiologisches und psychologisches Material zusammengebracht, das in einer von H. Uhde-Bernays höchst verdienstvoll zusammengestellten Porträtgalerie, die das künstlerische und geistige Deutschland der Zeit — oft überraschend charakteristisch in allerlei Intimitäten — vereint, seinen geschlossenen Ausdruck findet. —

Aus der Perspektive der Vergangenheit und der Zukunft gesehen, erscheinen die beiden Jahrhunderte wie ein Ausruhen nach den grossen Leistungen der Gotik, wie eine Vorbereitung auf die Probleme der kommenden Zeit. Wir waren nicht in der Lage, wie Frankreich dem achtzehnten Jahrhundert ein ebenso glänzendes neunzehntes folgen zu lassen, aber die Ruhe dieses langen Zeitraums war vielleicht einer der Gründe, die der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eine Bedeutung gaben, die nur der französischen nachsteht.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

KARLSRUHE

Von weittragender Bedeutung für das Stadtbild sind einige architektonische Schöpfungen, um welche die badische Residenz in jüngster Zeit bereichert worden ist. In erster Linie sind es zwei Warenhäuser in der Kaiserstrasse, deren eines, Haus Tietz, von den Architekten Curjel und Moser und deren anderes, Haus Knopf, von Wilh. Kreis (Fassade) und C. Frei (Konstruktion und Innenbau) entworfen worden sind. Der erste Bau stellt nach aussen hin den rein zweckmässigen modernen Warenhaustyp dar, während Kreis für den andern Bau eine durch ornamentale Zugaben ausgestattete Prunkfassade geschaffen hat. Von weiteren archiktonischen Neuschöpfungen sei die Ausgestaltung des Bahnhofsplatzes (Architekt Vittali) genannt, während für den sehr wichtigen Ettlingertorplatz noch keine definitive Lösung gefunden ist. Die neue Konzert- und Ausstellungshalle wird von Curjel und Moser errichtet.

Aus der Thätigkeit des *Kunstvereins* seien die wichtigsten Kollektionen, die im letzten Halbjahr zur Ausstellung gebracht worden sind, genannt: der Nachlass des verstorbenen Figurenmalers Hans Brühlmann, die Ausstellung des Karlsruher Künstlerbundes, die geschmackvolle Kollektion des Graphikers und Malers Walter Conz, des vielseitigen, in seiner Kunst aber ruhelosen Theodor Schindler, der nunmehr von Weimar wieder nach Mannheim zurückgekehrt ist, ferner die Figuren- und Landschaftskollektionen Hildenbrands (Pforzheim) und Hellwags.

Seit dem 16. April hat Karlsruhe neben dem Kunstverein noch eine zweite offizielle Ausstellung, die *Galerie Moos* (Kaiserstrasse), die in monatlich sich ablösenden Sonderausstellungen einzelner Künstler oder Gruppen einen kleinen Überblick über gegenwärtige Kunstströmungen geben will. Die erste Kollektion wurde von Karlsruher Künstlern gebildet, unter denen wir Hellwag, Haueisen, Egler und Sprung nennen wollen Die Graphik ist gut vertreten durch Zabatin, Kupferschmid, Egler, Sigrist und andere mehr. In den kommenden Monaten sollen Sonderausstellungen Haueisens, Hellwags und Schweizer Künstler sich anreihen. O. G.

BERLIN

Die Bauersche Giesserei in Frankfurt a. M. versendet ein Buch mit Proben der neuen von E. R. Weiss geschaffenen Weiss-Fraktur, die der Tempel-Verlag seit längerer Zeit schon für seine Bücher verwendet. Das Buch, das dem Andenken Johann Friedrich Ungers gewidmet ist, enthält auf 18 zweispaltigen Seiten die Vorführung aller Grade der neuen Schrift mit verschiedenen Durchschüssen und, was sehr zu loben ist, in ganzen Seiten. Auf 29 Seiten wird sodann der Schmuck in den verschiedenartigsten Anwendungsformen gezeigt; und schliesslich werden mannigfache Satzbeispiele mit und ohne Anwendung des Schmucks gezeigt. Das Musterbuch macht einen vorzüglichen Eindruck. E. R. Weiss darf auf seine Leistung, in der das Beste seines Könnens zusammengefasst erscheint, stolz sein. Denn es ist nichts Kleines eine Schrift zu schaffen, die man modern nennen darf und die sich doch den guten Traditionen fest anschliesst. In den kleinen Schriftzeichen, die beim Lesen so selbstverständlich erscheinen, steckt eine unendliche Arbeit, eine kluge Kunst und viel Handwerkserfahrung. Die Weiss-Fraktur ist unter den neuen Schriften vielleicht die am wenigsten gekünstelte, die natürlichste. Es giebt nichts von der Hand dieses Künstlers was reifer wäre. Ganz und gar vermeidet ja auch Weiss noch nicht das allzu Originelle, das jede neue Type mit Gefahren schwerer Lesbarkeit

FRANZ HALS, KINDERKOPF
SAMMLUNG BARON VON OPPENHEIM, KÖLN

und tendenzvoller Artistik bedroht. Eine gewisse ornamentale Eigenwilligkeit verschuldet es in diesem Fall, dass man die Majuskeln U und A leicht verwechselt, dass das G dem etwas outriert wirkenden E zu ähnlich sieht und dass man das S zuweilen für ein L nimmt. Hiermit sind die Einwände aber eigentlich erschöpft. Alles andere ist überzeugend, schön und lesbar und dieses Wenige kann wohl gar mit der Zeit noch verbessert werden. Einen sehr guten Eindruck machen die Satzproben. Einige der sorgfältig und mit reifem Geschmack gesetzten, ja man darf sagen „aufgebauten" Seiten wirken musterhaft, zum Beispiel Seite 7, Seite 9, Seite 13. Zu bemerken ist, dass die Schrift in ihren kleineren Graden am angenehmsten und edelsten wirkt; zum Teil hängt das aber wohl mit dem Verhältnis von Typen und Seitengrösse zusammen. Der Schmuck ist reich an geistreichen Variationen und typographisch gut erfundenen Formen. Dass damit ausgezeichnete Gesamtwirkungen zu erzielen sind, beweisen die Satzproben. In ihnen ist viel bewegliche Phantasie und ein bei aller Kühle vorbildlich geschulter Geschmack. Besonders glücklich sind Beispiele wie die auf den Seiten 70—72 oder auf Seite 60 gezeigten.

Dem Probenbuch hat E. R. Weiss ein Begleitwort beigegeben, in dem er manches Kluge und Feine — neben einigem Allzufeinem — sagt, das um so grösseren Wert hat als man spürt, wie es aus der praktischen Arbeit, aus der lebendigen Thätigkeit heraus gedacht worden ist. Daneben fällt, nicht erfreulich, in diesem Begleitwort ein gereizter und verbitterter Ton auf, ein Kampf gegen Gespenster der Kritik, um die sich ein rechter Künstler doch den Teufel zu scheren braucht.

Von den neuen Schriften der letzten Jahre möchte man, nach diesen Proben, der Weiss-Fraktur die weiteste Verbreitung, die bequemste Anwendbarkeit prophezeien.

❊

Das Ereignis des Juni, fast möchte man sagen: des Sommers, ist eine nahezu 150 Bilder umfassende van Gogh-Ausstellung im Salon *Paul Cassirer*. Die Ausstellung ist vorzüglich gemacht, ihr ist ein sorgfältig gearbeiteter Katalog beigegeben worden und sie wirkt, mehr noch wie die grosse van Gogh-Ausstellung vor zwei Jahren im Kölner Sonderbund, sehr instruktiv. Sie hilft das Verhältnis zu van Gogh klären. Es zeigt sich auch hier wieder, dass umfangreiche Ausstellungen van Gogh nicht günstig sind. Das einzelne Bild des Holländers wirkt überall kraft der menschlichen Originalität, die daraus spricht; in vielen Bildern gesehen, erhält diese Originalität aber etwas Starres und Eintöniges. Man erkennt dann, dass das Menschentum van Goghs nicht eigentlich vollständig Kunst geworden ist, dass sich der Künstler zwischen Gewaltsamkeit und Artistik, hin und her bewegt. Es fiel letzthin in der Dresdener

PIETER DE HOOGH, MUTTER MIT KINDERN. 1658
SAMMLUNG BARON VON OPPENHEIM

Franzosen-Ausstellung schon auf, wie merkwürdig künstlich, mit einer pikant gemachten, fast süsslichen Farbe eines der besten Bilder van Goghs, eine der „Zugbrücken", zwischen den gesundheitstrotzenden Werken der Impressionisten hing. Dieser Eindruck verstärkt sich bei Paul Cassirer und wird van Gogh gefährlich. Man erkennt nun deutlicher, was van Gogh bei den Intellektuellen und bei der Jugend populär macht. Es ist die heftig schwärmende und programmatisch wollende Persönlichkeit, die lapidare Art der Weltempfindung, die sich zu ihrer „Synthese" einer überdeutlichen, einer überoriginellen Handschrift bedient und eine neue Art von nazarenischer Romantik, von lyrisch entflammter Weltanschauungskunst schafft, die van Goghs Malerei im höheren — ja im höchsten Sinne zu einer Publikumskunst macht. Diese Malerei muss, wenn man alles bedenkt, am stärksten durch ihre genialische Problematik wirken. In sieben kurzen Jahren hat van Gogh seine Entwicklung mit rasender Eile durchlaufen und sein imposantes, Ehrfurcht weckendes Lebenswerk geschaffen. In einer so kurzen Zeit kann sich eine Kunst wie die Malerei nicht fest auf Handwerk und Tradition gründen. Vielleicht ist alles gesagt, wenn man konstatiert, dass die Malerei van Goghs nicht aus dem Hand-

werk hervorwächst — so viel Handwerksingenium auch darin enthalten ist —, sondern aus einem zugleich angst- und lustvoll erregtem Weltgefühl. Es bestätigt uns diese umfangreiche Ausstellung die Formulierung, die hier auf den Seiten 397—399 des XI. Jahrganges, gelegentlich einer Auseinandersetzung mit der Kunst der „Jüngsten" versucht worden ist.

Die meisten Bilder der Ausstellung waren schon bekannt; sie wirken in der Gesamtheit aber doch wieder neu. Besonders interessant war das Nebeneinander der beiden Arleserinnen aus dem Jahre 1888. Das im Besitz Carl Sternheims befindliche Bild ist offenbar nach der Natur gemalt, das zweite Exemplar, im Besitz Bernt Grönvoldts, ist danach dann in einer bewunderungswürdigen Weise „stilisiert". Näheres über dieses zweite, ganz altmeisterlich gross wirkende Bildnis, voll jener grausamen Wahrheit, der nur das symbolhungrige Mitleid fähig ist, findet der Leser auf den Seiten 440 und 442 des X. Jahrganges. Die zweite Fassung wirkt sehr stark; als künstlerische Leistung, als Werk reiner Malerei ist der erste Wurf aber noch vorzuziehen. Beide Bilder beherrschen den Hauptsaal und die ganze Ausstellung; es ist darin das Höchste enthalten, wessen der Maler van Gogh fähig gewesen ist und sie und eine Anzahl anderer Werke werden bleiben, wie immer das Urteil über van Gogh sich auch wandelt.

✻

In der Hardenbergstrasse ist ein neues Kunstausstellungslokal, der *Salon Neumer* gegründet worden. Es brachte zur Eröffnung eine sehenswerte Ausstellung französischer Bilder, darunter Werke von Manet, Couture, Daumier, Monet, Renoir, Degas und Sisley. Augenblicklich sind die süsslich geschickten Zeichnungen Hede von Trapps und Landschaftsbilder von H. Haider ausgestellt, deren etwas rohe Bravours nicht dem Niveau entspricht, das man dem neuen Kunstsalon wünschen möchte.

✻

In *Caspers Kunstsalon* enttäuschten die Zeichnungen aus dem Zyklus „Russisches Ballet" und mehr noch die Bildnisse Anton Grunenbergs ziemlich hart. Angenehm berührten dagegen von den neu ausgestellten Werken in dem Milieu dieses Salons einige Bilder von Erich Büttner, eine Landschaft von W. Oppenheimer und drei Arbeiten von Klein-Diepold.

✻

Gute Kunst findet man stets in der kleinen anspruchslosen Kunsthandlung von Hugo Moses in der Potsdamer Strasse 118 c. Augenblicklich sind Bilder von A. v. Keller, Corinth, Trübner, Steffeck, Uhde, Habermann, Hodler, E. R. Weiss, und Schwarz-weissblätter von Munch, Israels, Menzel und anderen Künstlern zu sehen. Es ist eine Ausstellung von kleineren Gelegenheitswerken; aber darum eben findet man einige besonders feine und intime Arbeiten. K. Sch.

PARIS

Im Louvre ist am 3. Juni die Stiftung des Grafen Isaac Comondo eröffnet worden, durch die Hauptwerke der Grossmeister des Impressionismus in das französische Nationalmuseum eingezogen sind. In dieser Sammlung ist Degas mit 25 Werken vertreten, Renoir mit 3, Cézanne mit 6, Manet mit 8, Monet mit 15 Bildern; sie enthält ausserdem hervorragende Arbeiten von Corot, Daumier, Delacroix, Jongkind, Puvis de Chavannes, Pissarro, Sisley, Toulouse-Lautrec, eine bedeutende Reihe von japanischen Holzschnitten, ein prachtvolles Relief von Donatello, sowie Kunstgewerbe und Bilder aus dem achtzehnten Jahrhundert. Leider sind viele Bilder nicht gut gehängt, wie überhaupt die Lichtverhältnisse in den neuen Räumen zu wünschen übrig lassen. Der Katalog, den vornehmlich Louis Demonts mit Sorgfalt bearbeitete, ist von der Firma Braun mit der ihr eigenen Nachlässigkeit schlecht gedruckt worden. O. Gr.

REMBRANDT, MÄDCHENKOPF
SAMMLUNG BARON VON OPPENHEIM

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Vom 29. April bis 12. Mai ist der Nachlass des jüngst verstorbenen Kunstschriftstellers und Leiters der Gazette des Beaux-Arts Roger Marx teilweise im *Hotel Drouot*, teilweise bei *Manzi* unter sehr reger Beteiligung versteigert worden. Im ganzen wurden 1 044 000 Francs erzielt, gut um ein Drittel mehr, als man erwartet hatte. Die beiden Hauptstücke der Sammlung: Manet, die „Sultanin" und Degas, die „Toilette" wurden sehr hoch bezahlt. Manets Gemälde aus der Mitte der siebziger Jahre hat trotz der Grösse und der Einfachheit der Auffassung etwas Skizzenhaftes. Das Problem: den plastischen Eindruck der weichen Fülle weiblicher Formen, wie er den zarten Gazestoff durchleuchtet, wiederzugeben, ist meisterhaft gelöst. Die grosse, weiche Silhouette und die flächenhafte Behandlung sind ein lebendiger Ausdruck für den orientalischen Frauentypus. Das Bild ging für 74000 Francs in den Besitz von Paul Cassirer über. Die „Toilette" von Degas ist ein Hauptwerk des Meisters, das heiss umstritten, für 101 000 Franks Durand Ruel zugeschlagen wurde, der es für einen Ausländer erwarb. Reich war die Sammlung an Werken von Toulouse-Lautrec, deren schönste Herr Oppenheimer-Berlin erwarb. Die Preise bewegten sich zwischen 4000 und 10000 Francs. Marx besass das vollständige graphische Werk von Lautrec, das nun wieder in alle Winde zerstreut ist. Rodins Radierungen und keramische Arbeiten aus frühen Jahren wurden sehr hoch getrieben, weil sie recht selten sind. Ein Exemplar des „Kuss" in Bronze wurde mit 20000 Francs bezahlt, ein Marmor „Nackte Frau" mit 16 000 Francs, eine „Caryatide" mit 10 100 Francs. Alle Arbeiten von Degas erzielten hohe Preise. Die kleinen Ölstudien von Renoir wurden ebenfalls recht hoch getrieben. Ein Blumenstilleben von Odilon Redon wurde mit 3650 Francs bezahlt. Die Preise, die für Valloton, Vuillard, Bonnard, Bernard, Denis, Roussel, Jongkind und Monet erzielt wurden, sind für die Künstler nicht massgebend, da sie nur mit Studien, Skizzen, Frühwerken — die teilweise sehr hübsch sind — vertreten waren. Die grosse Zeichnung von Puvis de Chavannes zu dem Bilde „der Friede" in Amiens wurde von der Familie zurückgekauft und dem Luxembourg geschenkt (17 000 Francs.) Das war die einzige, wichtige Erwerbung eines französischen Museums. Wie gewöhnlich bei solchen Auktionen sassen die pariser Herrn Konservatoren in den ersten Reihen des Publikums und sahen gelassen zu, wie die Ausländer sich um den Besitz der Meisterwerke der französischen Kunst stritten. Das städtische Museum im Petit Palais kaufte ein Bild von Mary Cassatt, der Louvre eine Zeichnung von Constantin Guys.

O. G.

EDOUARD MANET, DIE SULTANIN
SAMMLUNG ROGER MARX

BERLIN

Ende Oktober wird in *Rudolf Lepkes Kunstauktionshaus* die bekannte Sammlung des 1912 gestorbenen Barons Albert von Oppenheim-Köln versteigert. Sie besteht aus einer Gemäldesammlung und einer Abteilung alten Kunstgewerbes. Den alten Gemälden hat Wilhelm v. Bode das Katalogvorwort geschrieben. Er nennt die Sammlung Oppenheim eine der vielseitigsten und gewähltesten Privatgalerien, die Deutschland in neuerer Zeit aufzuweisen hat. Als besonders bemerkenswerte Bilder der niederländischen Schule notiert Bode den „Heiligen Eligius“ des Jan van Eyckschülers Petrus Christus, datiert 1449, – ferner zwei Bilder von Quinten Massys, eine Madonna vor weiter Landschaft, ein späteres Bild, und „die beiden Wechsler“; – zwei kleine Bildnisse eines jungen Ehepaares, die früher dem jungen Hans Holbein zugeschrieben wurden, die Bode aber für Werke des Ambrosius Benson hält, – eine Landschaft und zwei Skizzen von P. P. Rubens, – eine Porträtstudie von van Dyck und zwei Bilder von Teniers. Am reichsten ist die Holländische Schule vertreten. Von Franz Hals besitzt die Sammlung drei Bilder, von Thomas de Keyser ein bemerkenswertes Bildnis, der Studienkopf eines jungen Mädchens wird Rembrandt zugeschrieben, von Terborch ist ein „zechendes Paar“ da, von Jan Steen eine „Versuchung“, von Ostade „drei Zecher“ und von Pieter de Hoogh eine „Mutter mit Kindern“ aus der frühen Zeit des Meisters (1658). Ein seltenes Werk ist eine „Schweineherde im Sturm“ von Paulus Potter; Aelbert Cuyp schliesst sich mit einer Landschaft mit Kühen an, Jakob von Ruisdael ist durch eine „Buchenallee“ vertreten, Hobbema durch zwei Bilder „Die Wassermühle“ und das „Dorf unter Bäumen“ und Aert van der Meer durch einen breit behandelten „Winter“. Neben diesen Werken bekannter alter Meister enthält die Sammlung noch viele andere Arbeiten vortrefflicher Qualität, die einzeln nicht aufgeführt werden können.

Auf kunstgewerblichem Gebiet liegt die Bedeutung der Sammlung in der keramischen Abteilung, vor allem in der Abteilung des rheinischen Steinzeugs. Oppenheim hat schon vor fünfzig Jahren den Grund zu seiner berühmten Krugsammlung gelegt und in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schon wichtige Stücke aus andern grossen Sammlungen bei deren Versteigerung erworben. Dr. v. Falke schreibt in dem Vorwort zu der kunstgewerblichen Abteilung des Katalogs, dass kaum ein ansehnliches Stück Steinzeug durch die Kölner Kunsthandlung der Gebrüder Bourgeois gegangen ist, das nicht zuerst dem Baron von Oppenheim, dem stärksten Kunstsammler Westdeutschlands, angeboten worden wäre. Oppenheim hätte diese günstige Lage klug ausgenutzt und hätte stets nach Qualität gewählt. So sei im Laufe eines Menschenalters diese keramische Sammlung zustande gekommen, als eine Auslese des Besten was damals an Werken des rheinischen und fränkischen Steinzeugs auf den Kunstmarkt gebracht wurde, und in den Räumen eines alten Patrizierhauses aufgestellt worden, als eine Sehenswürdigkeit der Stadt Köln. Falke meint, man könne lediglich an den Beständen dieser Sammlung die ganze Entwicklung der Steinzeugtöpferei, vor allem in ihren künstlerischen Tendenzen, darstellen und erläutern.

PARIS

Am 4. Juni fand die Versteigerung der Sammlung Crespi aus Mailand in der *Galerie Georges Petit* statt. Die besten Stücke dieses Nachlasses sind schon vor einigen Jahren norditalienischen Museen geschenkt worden; nur im Hinblick auf diese Stiftung gewährte die italienische Regierung die Erlaubnis, die übrigen 96 Gemälde aus dem Lande zu lassen. Sie brachten im ganzen 1207350 Fr. Die höchsten Preise erzielten: Borgogne, „Die Geburt“ 40000 Fr.; Correggio, „Mater amabilis“ 22500 Fr.; Francesco Francia 53000 Fr.; Gianpietro, „Die Jungfrau mit der Granate“ 61000 Fr.; Lorenzo Lotto, „Heilige Familie“ 26500 Fr.; Michelangelo (?), „Die Madame Crespi“ 136000 Fr.; Moretto, „Die Heimsuchung“ 22000 Fr.; Oggionno, „Triptychon“ 70500 Fr.; Solario, „Die Madame Pitti“ 24000 Fr.; Solario, „Addolorata“ 40000 Fr.; Solario, „Ecce homo“ 22500 Fr.; Schule des Leonardo da Vinci, „Die Jungfrau des Ave Maria“ 141000 Fr.; Roger van der Weyden, „Heilige Familie“ 30000 Fr.

O. G.

H. DE LAUTREC, ZWEI FRAUEN. ZEICHNUNG
SAMMLUNG ROGER MARX

CARL SCHUCH, APFELSTILLEBEN
SAMMLUNG J. STRANSKY, NEW YORK

CONRAD FIEDLER

VON

PAUL FECHTER

Als vor einiger Zeit in Berlin der Ästhetikerkongress tagte, wurde man mehr als einmal an diesen Namen erinnert. Schon allein durch den offiziellen Titel der Veranstaltung: „Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft". Zu Ästhetik und Kunstgeschichte, den alten offiziellen Kunstfächern ist hier ein drittes noch mehr oder weniger im Werden Befindliches, getreten: die Kunstwissenschaft, die ihren selbständigen Platz neben der Historie sowohl wie neben der Theorie vom Schönen beansprucht. Und der eigentliche, wenn auch vielleicht nicht alleinige Vater dieser neuen Wissenschaft ist eben Conrad Fiedler gewesen — oder zum wenigsten der, der ihren Sinn und ihr Wesen am klarsten und eindeutigsten umschrieben hat.

In einem seiner klugen Essays hat Wilhelm Dilthey einmal die Entwicklungslinien der modernen Ästhetik skizziert, wie sie sich seit Homes „Elements of criticism" etwa ergeben haben. Zwei grosse Strömungen laufen nebeneinander her: die spekulativ normative und die psychologisch analysierende. Die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört der ersten; mit Fechners „Vorschule der Ästhetik" tritt die zweite in den Vordergrund. Jene ging an ihre Aufgabe „von oben", bestimmte die Gesetze, denen die Kunst, gemäss ihrem Platz in der metaphysischen Rangordnung des Ideellen zu gehorchen hatte; diese suchte ihren Weg von unten herauf, von der Zergliederung des empirischen ästhetischen Eindrucks. Beide wandten eine Unsumme von Scharfsinn und Arbeit auf; beide aber untersuchten letzten Endes gar nicht das, was das Besondere, Eigentliche an Kunst und Kunstwerk war, gingen von Voraussetzungen aus, die mit dem Wesentlichen von Kunst und Künstler zuletzt nichts zu thun hatten. Die spekulative Ästhetik hielt sich sozusagen an das absolute Objekt der Kunst; die psychologische untersuchte, was man vor dem Werk empfand, analysierte den Komplex von Empfindungen, den der Begriff „schön" umschreibt — das Problem der Kunst selbst, ihre Voraussetzungen und

ihre Daseinsberechtigung, blieb stillschweigend aus der Diskussion. Man behandelte sie wie die deutsche Philosophie vor Kant das Absolute — ohne sich die Arbeit zu machen einmal die „Prolegomena“ zu schaffen „zu einer künftigen Ästhetik, die als Wissenschaft wird auftreten können.“

Dieses Verhältnis erkannt und den Versuch einer solchen Voruntersuchung konsequent durchgeführt zu haben ist das Verdienst Fiedlers. Vor einiger Zeit erschien bei Piper in München ein kleines Buch von Hermann Konnerth, das den Titel führte „Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers“. Schon in diesem Kennwort war die Parallele gegeben, in die der Verfasser den Freund Hans von Marées' mit vollem Recht zu dem Kritiker der reinen Vernunft stellte: in dem Worte „Kunsttheorie“, das hier nach Analogie des Begriffs der Erkenntnistheorie gebildet ist. Wie Kant der eigentliche Schöpfer der Erkenntnistheorie, so ist Conrad Fiedler der Begründer einer wirklichen Kunsttheorie geworden. Was Kant für die Erfahrung, leistete er für die bildende Kunst: er fragte weder nach ihrem absoluten Objekt noch nach den Eindrücken, sondern nach dem eigentlichen Wesen und der besonderen Gesetzlichkeit des künstlerischen Bewusstseins, durch welche der eigentümliche Gegenstand der Kunst erst möglich wird. Kant fand im Formalen der Umwelt die Gesetzmässigkeit aller Erfahrung; Fiedler übertrug seine Methode auf die Theorie der Kunst, die er damit prinzipiell der Ästhetik entgegenstellte. Kant hatte in seiner dritten Kritik die klassische Ästhetik als Untersuchung des Gefühlserlebnisses des Schönen gegeben; Fiedler setzt dem bewusst das Problem der Gesetzlichkeit in der Kunst entgegen. Neben den allgemeinen Begriff der Schönheit stellt er den allgemeinen Begriff der Kunst; dessen Untersuchung ist die Aufgabe der Kunsttheorie, ihr Resultat das Aufzeigen der Gesetzlichkeit, durch die das, was an einem Werk Kunst ist, überhaupt erst möglich wird.

*

Seinen Ausgang nahm Conrad Fiedler dabei von dem Begriff der Sichtbarkeit, dessen Analyse für ihn das wird, was für Kant die der Erfahrung. In einem Bruchstück aus dem Nachlass, das Konnerth im Anhang mitteilt, hat Fiedler selbst den wesentlichen Grundgedanken seiner Arbeit so formuliert: „Was thut der Mensch im Grunde andres, als unablässig aus dem ewigen Fluss des Sinnlichen sich in das Gebiet der beständigen Formen zu retten; er thut das aber nicht allein in der Bildung der Begriffe, sondern ebenso in der künstlerischen Gestaltung.“ Die Ausführung gestaltet sich in den Hauptlinien etwa so: Unser gesamter Wirklichkeitsbesitz liegt in den flüchtigen, fliessenden und unbestimmten Bewusstseinszuständen in uns: wir ergreifen in den verschiedenen Thätigkeiten unseres psychischen Lebens nicht eine unabhängig von uns existierende Wirklichkeit, sondern es entsteht uns in ihnen jedesmal eine neue besondere Form des Wirklichen je nach dem Wege, auf dem und den Mitteln, durch die wir uns dieser unserer fliessenden Welt zu bemächtigen versuchen. Indem der Mensch irgendeine Seite dieses einzig Seienden durch irgendeine entsprechende Ausdrucksthätigkeit zu einem entwickelten Dasein steigert, schafft er sich aus dem Chaos des ungeordneten seelischen Besitzes seine Wirklichkeit. Die wesentlichste Form dieser Weltentwicklung ist die Sprache, die nicht ein Ausdruck, eine Bezeichnung für ein Sein, sondern eine Form des Seins ist, die immer nur sich selbst bedeutet und in der sich unser Wirklichkeitsbewusstsein nach einer bestimmten Richtung für uns entwickelt. Eine gleiche Möglichkeit des Weltergreifens ergiebt sich aber auch auf dem Wege sinnlicher Wahrnehmnng: nur dass hier der qualitativ gemischte Sinneseindruck sich nur jeweils nach einer Seite entwickeln lässt und dass bei dieser Isolierung einer einzelnen Sinnesqualität die Sicherheit und Bestimmtheit des Gesamteindrucks bald verloren geht.

Eine Seite unseres sinnlichen Daseinsbesitzes lässt jedoch eine isolierte Weiterentwicklung zu: die Sichtbarkeit. Hier erlebt der Mensch das Wunder, dass er die Fähigkeit besitzt, sich der Erscheinung der Dinge handelnd zu bemächtigen, das, was das Auge dem Bewusstsein liefert, für das Auge zu realisieren — in der Kunst. Die sinnliche Thätigkeit lässt sich zu einer Ausdrucksbewegung steigern, durch die der Besitz an Sichtbarkeit aus der Verworrenheit erst zu bestimmten, nur durch seine spezifischen Qualitäten bedingten Daseinsformen erlöst wird. Wo das Auge mit seiner Arbeit am Ende ist, setzt die Thätigkeit der Hand ein: der Sehprozess wird in der Kunst ebenso fort entwickelt wie das Denken in der Sprache. In der reinen von keinem Zweck getrübten Anschauung ergreift der künstlerische Mensch Besitz von der Welt: in seiner künstlerischen Thätigkeit steigert er sie zu einer in allen Teilen klaren Vorstellung und damit zu ihrer eigenen Notwendigkeit und Gesetzlichkeit. Sehenkönnen und die Fähigkeit anschaulichen Erlebens macht noch nicht den Künstler; seine Beziehung zur Natur ist eine Ausdrucksbeziehung, ist Thätigkeit, die das fortsetzt, was das Auge begonnen hat, und damit die Umwelt als Sichtbares eigentlich erst schafft. Denn erst in der künstlerischen Form wird die natürliche Form erkannt, aus der Verworrenheit zu klarem Ausdruck ihrer selbst gesteigert. Damit tritt die künstlerische Thätigkeit gleichberechtigt neben die begriffliche der Wissenschaft. Wie der Forscher die Welt zu begreifbarem und begriffenem Daseins erhebt, so entwickelt der Künstler die verworrene Masse der Sichtbarkeit zu Form und Gestalt, zu ihrem eigenen immanenten Gesetz, ohne eine andere Absicht als diese. In den Gesetzen dieser Welt der Kunst, „in der sich die Sichtbarkeit der Dinge in der Gestalt reiner Formgebilde verwirklicht“, stellen sich aber zugleich die Gesetze unseres synthetischen Bewusstseins dar: der Zusammenhang von Geist und Welt wird am Sinnbild sichtbar, es wächst jene Klarheit des

WALTER KLEMM, ENTEN

Wirklichkeitsbewusstseins, in der nichts anderes mehr lebt, als die an keine Zeit gebundene, keinen Zusammenhang des Geschehens unterworfene Gewissheit des Seins.

Es sind nur Grundlinien, die sich andeuten lassen — Zusammenfassungen, deren Systematik mehr oder weniger willkürlich aus den über Jahre sich verteilenden Essays Fiedlers konstruiert ist. Denn die Tragik, die über fast allen Fiedler-Bildnissen Marées' liegt, liegt irgendwie auch über dem Leben des Mannes. Mit einer heroischen Entsagung ordnete er sich, zuletzt ohne jeden Glauben, Jahrzehnte dem Manne unter, dessen Name unlöslich mit dem seinigen verbunden ist: am Werke Marées' und aus dem Leben mit ihm wächst ihm die Einsicht in das Wesen künstlerischer Dinge; bevor er dazu kommt, das langsam Erworbene zusammenfassend auszubauen, reisst ein sinnloser Zufall, ein Sturz aus dem Fenster, den Vierundfünfzigjährigen von der Arbeit hinweg. So bleibt sein Werk Bruchstück; eine grosse systematische Darstellung lässt er als Torso zurück. Hans Marbach, der dem Kreise Marées' nahestand, giebt die einzelnen Essays, die in Zeitschriften als Sonderdrucke für die Freunde erschienen sind, bald nach dem Tode Fiedlers unter dem Titel „Schriften über Kunst" heraus; die Zeit geht, nicht ahnend, wieviel an Deutung ihres besten Wollens hier gegeben war, vorüber, vermeidet die Klärungen, die vor allem eine Arbeit wie der „Ursprung der künstlerischen Thätigkeit" zu geben hat. Jetzt hat der Verlag von Piper in München die Schriften Fiedlers übernommen; Hermann Konnerth hat sie neu herausgegeben und in einem zweiten Bande dankenswerter Weise auch den Nachlass publiziert, der die Grundgedanken in oft aphoristischer Prägnanz umprägt und ausbaut. Das Interesse an Marées hat auch das Wirken Fiedlers wieder zu grösserer Sichtbarkeit emporgehoben — nur dass letzteren Endes jetzt die Zeit der Aktuellität, für den Augenblick wenigstens, vorüber ist.

Denn das ist das Wunderliche: auch darin besteht die Parallele Kant-Fiedler zu Recht, dass der Kritizismus beider zunächst durch eine Epoche gesteigerter Metaphysik abgelöst wird. Wie auf Kant Fichte, Schelling, Hegel, die ganze Epoche der ungeheuren Spekulation folgt — so auf die Zeit Fiedlers unsere Gegenwart mit der ganzen Inbrunst ihres Suchens nach neuen Gefühlswerten und metaphysischen Werten in der künstlerischen Produktion. Der kluge Kritizismus Fiedlers steht neben den Deutungen des heutigen Kunstwollens, neben den Versuchen einer neuen metaphysischen Ästhetik „von innen", etwa wie die Kantischen Kritiken neben Schelling. Das Rad hat sich gedreht — das Pendel ist bereits wieder nach der anderen Seite hinübergeglitten.

Eine Arbeit aber, wie sie in Fiedlers Aufsätzen niedergelegt ist, ist zuletzt trotz allem zeitlos. Der Phänomenologie folgte der Materialismus — und das Endresultat war der Ruf: Zurück zu Kant! Angesichts heutiger kunsttheoretischer Erörterungen über das Wesen der neuen oder auch der alten Kunst ist man häufig versucht den Ruf: Zuvor zurück zu Fiedler!, anzustimmen. Denn er hat eines, was unendlich selten und unendlich nötig ist: kühle Klarheit und Sinn für das Wesentliche. Er urteilt nicht und propagiert nicht: Er sichert die Grundlagen und so wird zuletzt auch der, der im übrigen nach anderen Zielen geht, auf ihn zurück greifen müssen — wie jeder, der Metaphysik treibt, sich irgendwie einmal mit den „Prolegomena" auseinander setzen muss — vorausgesetzt, dass er mehr als Begriffsdichtung sucht.

A. VON KELLER, DAMENBILDNIS
SAMMLUNG J. STRANSKY, NEW YORK

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Griechische Landschaften von Josef Ponten. Ein Versuch künstlerischen Erdbeschreibens. Ein Textband und ein Band mit Tafeln. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin, 1914.

Giorgione par Georges Dreyfuss, mit 24 Tafeln. Hokousaï, par Henri Focillon, mit 24 Tafeln. Beides bei Félix Alcan, Paris 1914.

Der Totentanz. 40 Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Faksimile Nachbildungen der ersten Ausgabe mit Einleitung von Dr. Hans Ganz, München, Holbein Verlag.

Die Meistersinger von Richard Wagner mit Bildern und Buchschmuck von Georg Barlösius. München, im Holbein-Verlag.

Stift Neuburg, eine Romantikerklause von Fritz Krauss. Kempten 1913. Graphische Anstalt Josef Kösel. Kommissionsverlag Gustav Kösters Nachf., Heidelberg.

J. J. Vrieslander, schlafende Frauen. Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

Feuerbach von H. Uhde-Bernays, mit 80 ganzseitigen Abbildungen. Im Insel-Verlag zu Leipzig.

Kritik des Erkennens von Georg Wendel. Bonn, Carl Georgi, Universitäts-Verlag, 1914.

Rudolf Eberstadt, Städtebau und Wohnungswesen in Holland. Jena, Verlag von Gustav Fischer 1914.

Chr. Langaarts Samlingen av Malerkunst og Kunsthaandverk fra fortiden. Mad Talost av Harry Fett, H. Goosch, E. Hannover, Karl Madsen, Jens Thiis. 2 Bände. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Christiania 1913.

Paul Fechter, Der Expressionismus. Mit 40 Abbildungen. München, R. Piper & Co.

Karl Scheffler, Max Liebermann. Mit 100 Abbildungen. Dritte Auflage. München, R. Piper & Co.

Aspects of Death in art and epigram, by F. Porkes Weber. T. Fischer Unwin and Bernard Quaritch, London. 1914.

Roger, Marx, Maitres d'hier et d'aujourd'hui. Paris, Calwann-Lévy.

Tabakanekdoten. Ein historisches Braunbuch von E. M. Schranke. Mit 175 Abbildungen. Im Selbstverlag von Jos. Feinhals, Cöln 1914.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit mehr als 600 Abbildungen. In 3 Bänden. I. Band. R. Piper & Co., München.

ZWÖLFTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

JULIUS PASCIN, FARBIGE ZEICHNUNG

Die Novelle

von J. W. Goethe

Steinzeichnungen von B. Hasler

Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schloßhofes, als man schon mehr oder weniger durch den sich lichtenden Schleier die ganze Jägerei zu Pferde oder zu Fuß durcheinander bewegt sah. Die eiligen Beschäftigungen der nächsten ließen sich erkennen: man verlängerte, man verkürzte die Steigbügel, man reichte sich Büchse und Patronentäschchen, man schob die Dachsranzen zurecht, indes die Hunde ungeduldig am Riemen den Zurückhaltenden mit fortzuschleppen drohten. Auch hie und da gebärdete ein Pferd sich mutiger, von feuriger Natur getrieben oder von dem Sporn des Reiters angeregt, der selbst hier in der Halbhelle eine gewisse Eitelkeit, sich zu zeigen, nicht verleugnen konnte. Alle jedoch warteten auf den Fürsten, der, von seiner jungen Gemahlin Abschied nehmend, allzulange zauderte.

Erst vor kurzer Zeit zusammen getraut, empfanden sie schon das Glück übereinstimmender Gemüter; beide waren von thätig lebhaftem Charakter, eines nahm gern an des andern Neigungen und Bestrebungen Anteil. Des Fürsten Vater hatte noch den Zeitpunkt erlebt und genutzt, wo es deutlich wurde, daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollten.

Wie sehr dieses gelungen war, ließ sich in diesen Tagen gewahr werden, als eben der Hauptmarkt sich versammelte, den man gar wohl eine Messe nennen konnte. Der Fürst hatte seine Gemahlin gestern durch das Gewimmel der aufgehäuften Waren zu Pferde geführt und sie bemerken lassen, wie gerade hier das Gebirgsland mit dem flachen Lande einen glücklichen Umtausch treffe; er wußte sie an Ort und Stelle auf die Betriebsamkeit seines Länderkreises aufmerksam zu machen.

Wenn sich nun der Fürst fast ausschließlich in diesen Tagen mit den Seinigen über diese zudringenden Gegenstände unterhielt, auch besonders mit dem Finanzminister anhaltend arbeitete, so behielt doch auch der Landjägermeister sein Recht, auf dessen Vorstellung es unmöglich war, der Versuchung zu widerstehen, an diesen günstigen Herbsttagen eine schon verschobene Jagd zu unternehmen, sich selbst und den vielen angekommenen Fremden ein eigenes und seltenes Fest zu eröffnen.

Die Fürstin blieb ungern zurück; man hatte sich vorgenommen, weit in das Gebirg hineinzudringen, um die friedlichen Bewohner der dortigen Wälder durch einen unerwarteten Kriegszug zu beunruhigen.

Scheidend versäumte der Gemahl nicht, einen Spazierritt vorzuschlagen, den sie in Geleit Friedrichs, des fürstlichen Oheims, unternehmen sollte; auch lasse ich, sagte er, dir unsern Honorio, als Stall- und Hofjunker, der für alles sorgen wird; und im Gefolg dieser Worte gab er im Hinabsteigen einem wohlgebildeten jungen Mann die nötigen Aufträge, verschwand sodann bald mit Gästen und Gefolge.

Die Fürstin, die ihrem Gemahl noch in den Schloßhof

hinab mit dem Schnupftuch nachgewinkt hatte, begab sich in die hintern Zimmer, welche nach dem Gebirg eine freie Aussicht ließen, die um desto schöner war, als das Schloß selbst von dem Flusse herauf in einiger Höhe stand und so vor- als hinterwärts mannigfaltige bedeutende Ansichten gewährte. Sie fand das treffliche Teleskop noch in der Stellung, wo man es gestern abend gelassen hatte, als man, über Busch, Berg und Waldgipfel die hohen Ruinen der uralten Stammburg betrachtend, sich unterhielt, die in der Abendbeleuchtung merkwürdig hervortraten, indem alsdann die größten Licht- und Schattenmassen den deutlichsten Begriff von einem so ansehnlichen Denkmal alter Zeit verleihen konnten. Auch zeigte sich heute früh durch die annähernden Gläser recht auffallend die herbstliche Färbung jener mannigfaltigen Baumarten, die zwischen dem Gemäuer ungehindert und ungestört durch lange Jahre emporstrebten. Die schöne Dame richtete jedoch das Fernrohr etwas tiefer nach einer öden, steinigen Fläche, über welche der Jagdzug weggehen mußte; sie verharrte den Augenblick mit Geduld und betrog sich nicht: denn bei der Klarheit und Vergrößerungsfähigkeit des Instruments erkannten ihre glänzenden Augen deutlich den Fürsten und den Oberstallmeister; ja sie enthielt sich nicht, abermals mit dem Schnupftuche zu winken, als sie ein augenblickliches Stillhalten und Rückblicken mehr vermutete als gewahr ward.

Fürst Oheim, Friedrich mit Namen, trat sodann angemeldet, mit seinem Zeichner herein, der ein großes Portefeuille unter dem Arme trug. „Liebe Kusine," sagte der alte rüstige Herr, „hier legen wir die Ansichten der Stammburg vor, gezeichnet, um von verschiedenen Seiten anschaulich zu machen, wie der mächtige Trutz- und Schutzbau von alten Zeiten her dem Jahr und seiner Witterung sich entgegenstemmte, und wie doch hie und da sein Gemäuer weichen, da und dort in wüste Ruinen zusammenstürzen mußte. Nun haben wir manches getan, um diese Wildnis zugänglicher zu machen, denn mehr bedarf es nicht, um jeden Wanderer, jeden Besuchenden in Erstaunen zu setzen, zu entzücken."

Indem nun der Fürst die einzelnen Blätter deutete, sprach er weiter: „Hier, wo man, den Hohlweg durch die äußern Ringmauern heraufkommend, vor die eigentliche Burg gelangt, steigt uns ein Felsen entgegen von den festesten des ganzen Gebirgs; hierauf nun steht gemauert ein Turm, doch niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen. Ferner sieht man seitwärts Mauern angeschlossen und Zwinger terrassenmäßig herab sich erstreckend. Doch ich sage nicht recht, denn es ist eigentlich ein Wald, der diesen uralten Gipfel umgiebt; seit hundertundfünfzig Jahren hat keine Axt hier geklungen, und überall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen; wo ihr euch an den Mauern andrängt, stellt sich der glatte Ahorn, die rauhe Eiche, die schlanke Fichte mit Schaft und Wurzeln entgegen, um diese müssen wir uns herumschlängeln und unsere Fußpfade verständig führen. Seht nur, wie trefflich unser Meister dies Charakteristische auf dem Papier ausgedrückt hat, wie kenntlich die verschiedenen Stamm- und Wurzelarten zwischen das Mauerwerk verflochten und die mächtigen Äste durch die Lücken durchgeschlungen sind. Es ist eine Wildnis wie keine, ein zufällig einziges Lokal, wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkenden Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen."

Ein anderes Blatt aber vorlegend, fuhr er fort: „Was sagt ihr nun zum Schloßhofe, der, durch das Zusammenstürzen des alten Torturmes unzugänglich, seit undenklichen Jahren von niemand betreten ward? Wir suchten ihm von der Seite beizukommen, haben Mauern durchbrochen, Gewölbe gesprengt und so einen bequemen, aber geheimen Weg bereitet. Inwendig bedurft es keines Aufräumens, hier findet sich ein flacher Felsgipfel von der Natur geplättet, aber doch haben mächtige Bäume hie und da zu wurzeln Glück und Gelegenheit gefunden; sie sind sachte, aber entschieden aufgewachsen, nun erstrecken sie ihre Äste bis in die Galerien hinein, auf denen der Ritter sonst auf und ab schritt, ja durch Türen durch und Fenster in die gewölbten Säle, aus denen wir sie nicht vertreiben wollen; sie sind eben Herr geworden und mögens bleiben. Tiefe Blätterschichten wegräumend, haben wir den merkwürdigsten Platz geebnet gefunden, dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist.

Nach allem diesen aber ist es immer noch bemerkenswert, an Ort und Stelle zu beschauen, daß auf den Stufen, die in den Hauptturm hinaufführen, ein Ahorn Wurzel geschlagen und sich zu einem so tüchtigen Baume gebildet hat, daß man nur mit Not daran vorbeidringen kann, um die Zinne, der unbegrenzten Aussicht wegen, zu besteigen. Aber auch hier weilt man bequem im Schatten, denn dieser Baum ist es, der sich über das Ganze wunderbar hoch in die Luft hebt.

Danken wir also dem wackern Künstler, der uns so löblich in verschiedenen Bildern von allem überzeugt, als wenn wir gegenwärtig wären; er hat die schönsten Stunden des Tages und der Jahreszeit dazu angewendet und sich wochenlang um diese Gegenstände herumbewegt. In dieser Ecke ist für ihn und den Wächter, den wir ihm zugegeben, eine kleine angenehme Wohnung eingerichtet. Sie sollten nicht glauben, meine Beste, welch eine schöne Aus- und Ansicht er ins Land, in Hof und Gemäuer sich dort bereitet hat. Nun aber, da alles so rein und charakteristisch umrissen ist, wird

er es hier unten mit Bequemlichkeit ausführen. Wir wollen mit diesen Bildern unsern Gartensaal zieren, und niemand soll über unsere regelmäßigen Parterre, Lauben und Schattengänge seine Augen spielen lassen, der nicht wünschte, sich dort oben in dem wirklichen Anschauen des Alten und Neuen, des Starren, Unnachgiebigen, Unzerstörlichen, und des Frischen, Schmiegsamen, Unwiderstehlichen seine Betrachtungen anzustellen."

Honorio trat ein und meldete, die Pferde seien vorgeführt; da sagte die Fürstin, zum Oheim gewendet: „Reiten wir hinauf und lassen Sie mich in der Wirklichkeit sehen, was Sie mir hier im Bilde zeigten. Seit ich hier bin, hör ich von diesem Unternehmen, und werde jetzt erst recht verlangend, mit Augen zu sehen, was mir in der Erzählung unmöglich schien und in der Nachbildung unwahrscheinlich bleibt."

„Noch nicht, meine Liebe," versetzte der Fürst; „was Sie hier sahen, ist, was es werden kann und wird; jetzt stockt noch manches im Beginnen; die Kunst muß erst vollenden, wenn sie sich vor der Natur nicht schämen will."

„Und so reiten wir wenigstens hinaufwärts, und wär es nur bis an den Fuß; ich habe große Lust, mich heute weit in der Welt umzusehen."

„Ganz nach Ihrem Willen," versetzte der Fürst.

„Lassen Sie uns aber durch die Stadt reiten," fuhr die Dame fort, „über den großen Marktplatz, wo eine zahllose Menge von Buden die Gestalt einer kleinen Stadt, eines Feldlagers angenommen hat. Es ist, als wären die Bedürfnisse und Beschäftigungen sämtlicher Familien des Landes umher, nach außen gekehrt, in diesem Mittelpunkt versammelt, an das Tageslicht gebracht worden; denn hier sieht der aufmerksame Beobachter alles, was der Mensch leistet und bedarf, man bildet sich einen Augenblick ein, es sei kein Geld nötig, jedes Geschäft könne hier durch Tausch abgethan werden; und so ist es auch im Grunde. Seitdem der Fürst gestern mir Anlaß zu diesen Übersichten gegeben, ist es mir gar angenehm zu denken, wie hier, wo Gebirg und flaches Land aneinandergrenzen, beide so deutlich aussprechen, was sie brauchen und was sie wünschen. Wie nun der Hochländer das Holz seiner Wälder in hundert Formen umzubilden weiß, das Eisen zu einem jeden Gebrauch zu vermannigfaltigen, so kommen jene drüben mit den vielfältigen Waren ihm entgegen, an denen man den Stoff kaum unterscheiden und den Zweck oft nicht erkennen mag."

„Ich weiß," versetzte der Fürst, „daß mein Neffe hierauf die größte Aufmerksamkeit wendet; denn gerade zu dieser Jahreszeit kommt es hauptsächlich darauf an, daß man mehr empfange als gebe; dies zu bewirken, ist am Ende die Summe des ganzen Staatshaushaltes, sowie der kleinsten häuslichen Wirtschaft. Verzeihen Sie aber, meine Beste, ich reite niemals gern durch Markt und Messe: bei jedem Schritt ist man gehindert und aufgehalten, und dann flammt mir das ungeheure Unglück wieder in die Einbildungskraft, das sich mir gleichsam in die Augen eingebrannt, als ich eine solche Güter- und Warenbreite in Feuer aufgehen sah. Ich hatte mich kaum —"

„Lassen Sie uns die schönen Stunden nicht versäumen," fiel ihm die Fürstin ein, da der würdige Mann sie schon einigemal mit ausführlicher Beschreibung jenes Unheils geängstigt hatte, wie er sich nämlich, auf einer großen Reise begriffen, abends im besten Wirtshause auf dem Markte, der eben von einer Hauptmesse wimmelte, höchst ermüdet zu Bette gelegt und nachts durch Geschrei und Flammen, die sich gegen seine Wohnung wälzten, gräßlich aufgeweckt worden.

Die Fürstin eilte, das Lieblingspferd zu besteigen, und führte, statt zum Hintertore bergauf, zum Vordertore bergunter ihren widerwillig bereiten Begleiter, denn wer wäre nicht gern an ihrer Seite geritten, wer wäre ihr nicht gern gefolgt. Und so war auch Honorio von der sonst so ersehnten Jagd willig zurückgeblieben, um ihr ausschließlich dienstbar zu sein.

Wie vorauszusehen, durften sie auf dem Markte nur Schritt vor Schritt reiten; aber die schöne Liebenswürdige erheiterte jeden Aufenthalt durch eine geistreiche Bemerkung. „Ich wiederhole," sagte sie, „meine gestrige Lektion, da denn doch die Notwendigkeit unsere Geduld prüfen will." Und wirklich drängte sich die ganze Menschenmasse dergestalt an die Reitenden heran, daß sie ihren Weg nur langsam fortsetzen konnten. Das Volk schaute mit Freuden die junge Dame, und auf so viel lächelnden Gesichtern zeigte sich das entschiedene Behagen, zu sehen, daß die erste Frau im Lande auch die schönste und anmutigste sei.

Untereinander gemischt standen Bergbewohner, die zwischen Felsen, Fichten und Föhren ihre stillen Wohnsitze hegten, Flachländer von Hügeln, Auen und Wiesen her, Gewerbsleute der kleinen Städte, und was sich alles versammelt hatte. Nach einem ruhigen Überblick bemerkte die Fürstin ihrem Begleiter, wie alle diese, woher sie auch seien, mehr Stoff als nötig zu ihren Kleidern genommen, mehr Tuch und Leinwand, mehr Band zum Besatz. Ist es doch, als ob die Weiber nicht brauschig und die Männer nicht pausig genug sich gefallen könnten.

„Wir wollen ihnen das ja lassen," versetzte der Oheim; „wo auch der Mensch seinen Überfluß hinwendet, ihm

ist wohl dabei, am wohlsten, wenn er sich damit schmückt und aufputzt." Die schöne Dame winkte Beifall.]

So waren sie nach und nach auf einen freien Platz gelangt, der zur Vorstadt hinführte, wo am Ende vieler kleinen Buden und Kramstände ein größeres Brettergebäude in die Augen fiel, das sie kaum erblickten, als ein ohrzerreißendes Gebrülle ihnen entgegentönte. Die Fütterungsstunde der dort zur Schau stehenden wilden Tiere schien herangekommen; der Löwe ließ seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören, die Pferde schauderten, und man konnte der Bemerkung nicht entgehen, wie in dem friedlichen Wesen und Wirken der gebildeten Welt der König der Einöde sich so furchtbar verkündige. Zur Bude näher gelangt, durften sie die bunten kolossalen Gemälde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Tiere darstellten, welche der friedliche Staatsbürger zu schauen unüberwindliche Lust empfinden sollte. Der grimmig ungeheure Tiger sprang auf einen Mohren los, im Begriff, ihn zu zerreißen; ein Löwe stand ernsthaft majestätisch, als wenn er keine Beute seiner würdig vor sich sähe; andere wunderliche bunte Geschöpfe verdienten neben diesen mächtigen weniger Aufmerksamkeit.

„Wir wollen," sagte die Fürstin, „bei unserer Rückkehr doch absteigen und die seltenen Gäste näher betrachten."

„Es ist wunderbar," versetzte der Fürst, „daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will. Drinnen liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muß er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube, dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen; es ist an Mord und Totschlag noch nicht genug, an Brand und Untergang; die Bänkelsänger müssen es an jeder Ecke wiederholen. Die guten Menschen wollen eingeschüchtert sein, um hinterdrein erst recht zu fühlen, wie schön und löblich es sei, frei Atem zu holen."

Was denn aber auch Bängliches von solchen Schreckensbildern mochte übriggeblieben sein, alles und jedes war sogleich ausgelöscht, als man, zum Thore hinausgelangt, in die heiterste Gegend eintrat. Der Weg führte zuerst am Flusse hinan, an einem zwar noch schmalen, nur leichte Kähne tragenden Wasser, das aber nach und nach als größter Strom seinen Namen behalten und ferne Länder beleben sollte. Dann ging es weiter durch wohlversorgte Frucht- und Lustgärten sachte hinaufwärts, und man sah sich nach und nach in der aufgetanen wohlbewohnten Gegend um, bis erst ein Busch, sodann ein Wäldchen die Gesellschaft aufnahm und die anmutigsten Örtlichkeiten ihren Blick begrenzten und erquickten. Ein aufwärts leitendes Wiesental, erst vor kurzem zum zweiten Male gemäht, sammetähnlich anzusehen, von einer oberwärts lebhaft auf einmal reich entspringenden Quelle gewässert, empfing sie freundlich, und so zogen sie einem höhern freieren Standpunkt entgegen, den sie, aus dem Walde sich bewegend, nach einem lebhaften Stieg erreichten, alsdann aber vor sich noch in bedeutender Entfernung über neuen Baumgruppen das alte Schloß, den Zielpunkt ihrer Wallfahrt, als Fels- und Waldgipfel hervorragen sahen. Rückwärts aber – denn niemals gelangte man hierher, ohne sich umzukehren – erblickten sie durch zufällige Lücken der hohen Bäume das fürstliche Schloß links, von der Morgensonne beleuchtet, den wohlgebauten höhern Teil der Stadt, von leichten Rauchwolken gedämpft, und so fort nach der Rechten zu die untere Stadt, den Fluß in einigen Krümmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen; gegenüber eine weite nahrhafte Gegend.

Nachdem sie sich an dem Anblick ersättigt, oder vielmehr, wie es uns bei dem Umblick auf so hoher Stelle zu geschehn pflegt, erst recht verlangend geworden nach einer weitern, weniger begrenzten Aussicht, ritten sie eine steinige breite Fläche hinan, wo ihnen die mächtige Ruine als ein grüngekrönter Gipfel entgegenstand, wenig alte Bäume tief unten um seinen Fuß; sie ritten hindurch, und so fanden sie sich gerade vor der steilsten unzugänglichsten Seite. Mächtige Felsen standen von Urzeiten her, jedem Wechsel unangetastet, fest, wohlbegründet voran, und so türmte sich's aufwärts; das dazwischen Herabgestürzte lag in mächtigen Platten und Trümmern unregelmäßig übereinander und schien dem Kühnsten den Angriff zu verbieten. Aber das Steile, Jähe scheint der Jugend zuzusagen; dies zu unternehmen, zu erstürmen, zu erobern, ist jungen Gliedern ein Genuß. Die Fürstin bezeigte Neigung zu einem Versuch, Honorio war bei der Hand, der fürstliche Oheim, wenn schon bequemer, ließ sich's gefallen und wollte sich doch auch nicht unkräftig zeigen; die Pferde sollten am Fuß unter den Bäumen halten, und man wollte bis zu einem gewissen Punkte gelangen, wo ein vorstehender mächtiger Fels einen Flächenraum

darbot, von wo man eine Aussicht hatte, die zwar schon in den Blick des Vogels überging, aber sich doch noch malerisch genug hintereinanderschob.

Die Sonne, beinahe auf ihrer höchsten Stelle, verlieh die klarste Beleuchtung: das fürstliche Schloß mit seinen Teilen, Hauptgebäuden, Flügeln, Kuppeln und Türmen erschien gar stattlich; die obere Stadt in ihrer völligen Ausdehnung; auch in die untere konnte man bequem hineinsehen, ja durch das Fernrohr auf dem Markte sogar die Buden unterscheiden. Honorio war immer gewohnt, ein so förderliches Werkzeug überzuschnallen; man schaute den Fluß hinauf und hinab, diesseits das bergartig terrassenweis unterbrochene, jenseits das aufgleitende flache und in mäßigen Hügeln abwechselnde fruchtbare Land; Ortschaften unzählige: denn es war längst herkömmlich, über die Zahl zu streiten, wie viel man deren von hier oben gewahr werde.

Über die große Weite lag eine heitere Stille, wie es am Mittag zu sein pflegt, wo die Alten sagten, Pan schlafe, und alle Natur halte den Atem an, um ihn nicht aufzuwecken.

„Es ist nicht das erstemal," sagte die Fürstin, „daß ich auf so hoher weitumschwebender Stelle die Betrachtung mache, wie doch die klare Natur so reinlich und friedlich aussieht und den Eindruck verleiht, als wenn gar nichts Widerwärtiges in der Welt sein könne; und wenn man denn wieder in die Menschenwohnung zurückkehrt, sie sei hoch oder niedrig, weit oder eng, so gibts immer etwas zu kämpfen, zu streiten, zu schlichten und zurechtzulegen."

Honorio, der indessen durch das Sehrohr nach der Stadt geschaut hatte, rief: „Seht hin! Seht hin! auf dem Markte fängt es an zu brennen." Sie sahen hin und bemerkten wenigen Rauch, die Flamme dämpfte der Tag. Das Feuer greift weiter um sich! rief man, immer durch die Gläser schauend; auch wurde das Unheil den guten unbewaffneten Augen der Fürstin bemerklich; von Zeit zu Zeit erkannte man eine rote Flammenglut, der Dampf stieg empor, und Fürst Oheim sprach: „Laßt uns zurückkehren, das ist nicht gut; ich fürchtete immer, das Unglück zum zweiten Male zu erleben." Als sie, herabgekommen, den Pferden wieder zugingen, sagte die Fürstin zu dem alten Herrn: „Reiten Sie hinein, eilig, aber nicht ohne den Reitknecht; lassen Sie mir Honorio, wir folgen sogleich." Der Oheim fühlte das Vernünftige, ja das Notwendige dieser Worte und ritt so eilig, als der Boden erlaubte, den wüsten steinigen Hang hinunter.

Als die Fürstin aufsaß, sagte Honorio: „Reiten Euer Durchlaucht, ich bitte, langsam! in der Stadt wie auf dem Schloß sind die Feueranstalten in bester Ordnung, man wird sich durch einen so unerwartet außerordentlichen Fall nicht irremachen lassen. Hier aber ist ein böser Boden, kleine Steine und kurzes Gras, schnelles Reiten ist unsicher; ohnehin, bis wir hineinkommen, wird das Feuer schon nieder sein." Die Fürstin glaubte nicht daran, sie sah den Rauch sich verbreiten, sie glaubte einen flammenden Blitz gesehen, einen Schlag gehört zu haben, und nun bewegten sich in ihrer Einbildungskraft alle die Schreckbilder, welche des trefflichen Oheims wiederholte Erzählung von dem erlebten Jahrmarktsbrande leider nur zu tief eingesenkt hatte.

Fürchterlich wohl war jener Fall, überraschend und eindringlich genug, um zeitlebens eine Ahnung und Vorstellung wiederkehrenden Unglücks ängstlich zurückzulassen, als zur Nachtzeit auf dem großen budenreichen Marktraum ein plötzlicher Brand Laden auf Laden ergriffen hatte, ehe noch die in und an diesen leichten Hütten Schlafenden aus tiefen Träumen geschüttelt wurden; der Fürst selbst als ein ermüdet angelangter, erst eingeschlafener Fremder ans Fenster sprang, alles fürchterlich erleuchtet sah, Flamme an Flamme, rechts und links sich überspringend, ihm entgegenzüngelte. Die Häuser des Marktes, vom Widerschein gerötet, schienen schon zu glühen, drohend, sich jeden Augenblick zu entzünden und in Flammen aufzuschlagen; unten wütete das Element unaufhaltsam, die Bretter prasselten, die Latten knackten, Leinwand flog auf, und ihre düstern, an den Enden flammend ausgezackten Fetzen trieben in der Höhe sich umher, als wenn die bösen Geister, in ihrem Elemente um und um gestaltet, sich mutwillig tanzend verzehren und da und dort aus den Gluten wieder auftauchen wollten. Dann aber mit kreischendem Geheul rettete jeder, was zur Hand lag; Diener und Knechte mit den Herren bemühten sich, von Flammen ergriffene Ballen fortzuschleppen, von dem brennenden Gestell noch einiges wegzureißen, um es in die Kisten zu packen, die sie denn doch zuletzt den eilenden Flammen zum Raube lassen mußten. Wie mancher wünschte nur einen Augenblick Stillstand dem heran-

prasselnden Feuer, nach der Möglichkeit einer Besinnung sich umsehend, und er war mit aller seiner Habe schon ergriffen; an der einen Seite brannte, glühte schon, was an der andern noch in finsterer Nacht stand. Hartnäckige Charaktere, willenstarke Menschen widersetzten sich grimmig dem grimmigen Feinde und retteten manches, mit Verlust ihrer Augenbrauen und Haare. Leider nun erneuerte sich vor dem schönen Geiste der Fürstin der wüste Wirrwarr; nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebelt, ihre Augen verdüstert, Wald und Wiese hatten einen wunderbaren bänglichen Anschein.

In das friedliche Tal einreitend, seiner labenden Kühle nicht achtend, waren sie kaum einige Schritte von der lebhaften Quelle des nahefließenden Baches herab, als die Fürstin ganz unten im Gebüsche des Wiesentals etwas Seltsames erblickte, das sie alsobald für den Tiger erkannte; heranspringend, wie sie ihn vor kurzem gemalt gesehen, kam er entgegen; und dieses Bild zu den furchtbaren Bildern, die sie soeben beschäftigten, machte den wundersamsten Eindruck. „Flieht; gnädige Frau," rief Honorio, „flieht!" Sie wandte das Pferd um, dem steilen Berg zu, wo sie hergekommen waren. Der Jüngling aber, dem Untier entgegen, zog die Pistole und schoß, als er sich nahe genug glaubte; leider jedoch war gefehlt, der Tiger sprang seitwärts, das Pferde stutzte, das ergrimmte Tier aber verfolgte seinen Weg, aufwärts unmittelbar der Fürstin nach. Sie sprengte, was das Pferde vermochte, die steile, steinige Strecke hinan, kaum fürchtend, daß ein zartes Geschöpf, solcher Anstrengungen ungewohnt, sie nicht aushalten werde. Es übernahm sich, von der bedrängten Reiterin angeregt, stieß am kleinen Gerölle des Hanges an und wieder an, und stürzte zuletzt nach heftigem Bestreben kraftlos zu Boden. Die schöne Dame, entschlossen und gewandt, verfehlte nicht, sich strack auf ihre Füße zu stellen; auch das Pferd richtete sich auf; aber der Tiger nahte schon, obgleich nicht mit heftiger Schnelle; der ungleiche Boden, die scharfen Steine schienen seinen Antrieb zu hindern, und nur daß Honorio unmittelbar hinter ihm herflog, schien seine Kraft aufs neue anzuspornen und zu reizen. Beide Renner erreichten zugleich den Ort, wo die Fürstin mit dem Pferde stand; der Ritter beugte sich herab, schoß und traf mit der zweiten Pistole das Ungeheuer durch den Kopf, daß es sogleich niederstürzte und, ausgestreckt in seiner Länge, erst recht die Macht und Furchtbarkeit sehen ließ, von der nur noch das Körperliche übriggeblieben dalag. Honorio war vom Pferde gesprungen und kniete schon auf dem Tiere, dämpfte seine letzten Bewegungen und hielt den gezogenen Hirschfänger in der rechten Hand. Der Jüngling war schön, er war herangesprengt, wie ihn die Fürstin oft im Lanzen- und Ringelspiel gesehen hatte. Ebenso traf in der Reitbahn seine Kugel im Vorbeisprengen den Türkenkopf auf dem Pfahl gerade unter dem Turban in die Stirn; ebenso spießte er, flüchtig heransprengend, mit dem blanken Säbel das Mohrenhaupt vom Boden auf. In allen solchen Künsten war er gewandt und glücklich, hier kam beides zustatten.

„Gebt ihm den Rest," sagte die Fürstin; „ich fürchte, er beschädigt Euch noch mit den Krallen."

„Verzeiht!" erwiderte der Jüngling; „er ist schon tot genug, und ich mag das Fell nicht verderben, das nächsten Winter auf Eurem Schlitten glänzen soll."

„Frevelt nicht!" sagte die Fürstin; „alles, was von Frömmigkeit im tiefen Herzen wohnt, entfaltet sich in solchem Augenblick."

„Auch ich," rief Honorio, „war nie frömmer als jetzt eben; deshalb aber denk ich ans Freudigste: ich blicke dieses Fell nur an, wie es Euch zur Lust begleiten kann."

„Es würde mich immer an diesen schrecklichen Augenblick erinnern," versetzte sie.

„Ist es doch," erwiderte der Jüngling mit glühender Wange, „ein unschuldigeres Triumphzeichen, als wenn die Waffen erschlagener Feinde vor dem Sieger her zur Schau getragen wurden."

„Ich werde mich an Eure Kühnheit und Gewandtheit dabei erinnern, und darf nicht hinzusetzen, daß Ihr auf meinen Dank und auf die Gnade des Fürsten lebenslänglich rechnen könnt. Aber steht auf! schon ist kein Leben mehr im Tiere, bedenken wir das Weitere; vor allen Dingen steht auf!"

„Da ich nun einmal kniee," versetzte der Jüngling, „da ich mich in einer Stellung befinde, die mir auf jede andere Weise untersagt wäre, so laßt mich bitten, von der Gunst, von der Gnade, die Ihr mir zuwendet, in diesem Augenblicke versichert zu werden. Ich habe schon sooft Euren hohen Gemahl gebeten um Urlaub und Vergünstigung einer weitern Reise. Wer das Glück hat, an Eurer Tafel zu sitzen, wen Ihr beehrt, Eure Gesellschaft unterhalten zu dürfen, der muß die Welt gesehen haben. Reisende strömen von allen Orten her, und wenn von einer Stadt, von einem wichtigen Punkte irgendeines Weltteils gesprochen wird, ergeht an den Eurigen jedesmal die Frage, ob er daselbst gewesen sei. Niemanden traut man Verstand zu, als wer das alles gesehen hat; es ist, als wenn man sich nur für andere zu unterrichten hätte."

„Steht auf!" wiederholte die Fürstin; „ich möchte nicht gern gegen die Überzeugung meines Gemahls irgend etwas wünschen und bitten; allein, wenn ich nicht irre, so ist die Ursache, warum er Euch bisher zurückhielt, bald gehoben. Seine Absicht war, Euch zum selbständigen Edelmann herangereift zu sehen, der sich und ihm auch auswärts Ehre machte, wie bisher am Hofe; und ich dächte, Eure Tat wäre ein so empfehlender Reisepaß, als ein junger Mann nur in die Welt mitnehmen kann."

Daß anstatt einer jugendlichen Freude eine gewisse Trauer über sein Gesicht zog, hatte die Fürstin nicht Zeit zu bemerken, noch er seiner Empfindung Raum zu geben: denn hastig den Berg herauf, einen Knaben an der Hand, kam eine Frau geradezu auf die Gruppe los, die wir kennen; und kaum war Honorio sich besinnend aufgestanden, als sie sich heulend und schreiend über den Leichnam herwarf und an dieser Handlung, sowie an einer, obgleich reinlich anständigen, doch bunten und seltsamen Kleidung sogleich erraten ließ, sie sei die Meisterin und Wärterin dieses dahingestreckten Geschöpfes, wie denn der schwarzaugige, schwarzlockige Knabe, der eine Flöte in der Hand hielt, gleich der Mutter weinend, weniger heftig, aber tief gerührt, neben ihr kniete.

Den gewaltsamen Ausbrüchen der Leidenschaft dieses unglücklichen Weibes folgte, zwar unterbrochen stoßweise, ein Strom von Worten, wie ein Bach sich in Absätzen von Felsen zu Felsen stürzt. Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend; vergebens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen; den ungefähren Inhalt dürfen wir nicht verhehlen. Sie haben dich ermordet, armes Tier! ermordet ohne Not! Du warst zahm und hättest dich gern ruhig niedergelassen und auf uns gewartet; denn deine Fußballen schmerzten dich, und deine Krallen hatten keine Kraft mehr! Die heiße Sonne fehlte dir, sie zu reifen. Du warst der Schönste unter deinesgleichen; wer hat je einen königlichen Tiger so herrlich ausgestreckt im Schlafe gesehen, wie du nun hier liegst, tot, um nicht wieder aufzustehen. Wenn du des Morgens aufwachtest beim frühen Tagschein und den Rachen aufsperrtest, ausstreckend die rote Zunge, so schienst du uns zu lächeln, und, wenn schon brüllend, nahmst du doch spielend dein Futter aus der Hand einer Frau, von den Fingern eines Kindes! Wie lange begleiteten wir dich auf deinen Fahrten, wie lange war deine Gesellschaft uns wichtig und fruchtbar! Uns! uns ganz eigentlich kam die Speise von den Fressern, und süße Labung von den Starken. So wird es nicht mehr sein! Wehe, wehe!

Sie hatte nicht ausgeklagt, als über die mittlere Höhe des Berges am Schlosse herab Reiter heransprengten, die alsobald für das Jagdgefolge des Fürsten

erkannt wurden, er selbst voran. Sie hatten, in den hintern Gebirgen jagend, die Brandwolken aufsteigen sehen und durch Thäler und Schluchten, wie auf gewaltsam hetzender Jagd, den geraden Weg nach diesem traurigen Zeichen genommen. Über die steinige Blöße einhersprengend, stutzten und starrten sie, nun die unerwartete Gruppe gewahr werdend, die sich auf der leeren Fläche merkwürdig auszeichnete. Nach dem ersten Erkennen verstummte man, und nach einigem Erholen ward, was der Anblick nicht selbst ergab, mit wenigen Worten erläutert. So stand der Fürst vor dem seltsamen unerhörten Ereignis, einen Kreis umher von Reitern und Nacheilenden zu Fuße. Unschlüssig ward man nicht, was zu tun sei; anzuordnen, auszuführen, war der Fürst beschäftigt, als ein Mann sich in den Kreis drängte, groß von Gestalt, bunt und wunderlich gekleidet wie Frau und Kind.

Und nun gab die Familie zusammen Schmerz und Überraschung zu erkennen. Der Mann aber, gefaßt, stand in ehrfurchtsvoller Entfernung vor dem Fürsten und sagte: „Es ist nicht Klagenszeit; ach, mein Herr und mächtiger Jäger, auch der Löwe ist los, auch hier nach dem Gebirg ist er hin, aber schont ihn, habt Barmherzigkeit, daß er nicht umkomme, wie dies gute Tier."

„Der Löwe?" sagte der Fürst; „hast du seine Spur?"

„Ja, Herr! Ein Bauer dort unten, der sich ohne Not auf einen Baum gerettet hatte, wies mich weiter hier links hinauf; aber ich sah den großen Trupp Menschen und Pferde vor mir, neugierig und hilfsbedürftig eilt' ich hierher."

„Also," beorderte der Fürst, „muß die Jagd sich auf diese Seite ziehen; ihre ladet eure Gewehre, geht sachte zu Werk, es ist kein Unglück, wenn ihr ihn in die tiefsten Wälder treibt; aber am Ende, guter Mann, werden wir Euer Geschöpf nicht schonen können; warum wart Ihr unvorsichtig genug, sie entkommen zu lassen?"

„Das Feuer brach aus," versetzte jener, „wir hielten uns still und gespannt, es verbreitete sich schnell, aber fern von uns wir hatten Wasser genug zu unserer Verteidigung, aber ein Pulverschlag flog auf und warf die Brände bis an uns heran, über uns weg; wir übereilten uns und sind nun unglückliche Leute."

Noch war der Fürst mit Anordnungen beschäftigt, aber einen Augenblick schien alles zu stocken, als oben vom alten Schloß herab eilig ein Mann springend gesehen ward, den man bald für den angestellten Wächter erkannte, der die Werkstätte des Malers bewachte, indem er darin seine Wohnung nahm und die Arbeiter beaufsichtigte. Er kam außer Atem springend, doch hatte er bald mit wenigen Worten angezeigt: oben hinter der höhern Ringmauer habe sich der Löwe im Sonnenschein gelagert, am Fuße einer hundertjährigen Buche, und verhalte sich ganz ruhig. Ärgerlich schloß der Mann: Warum habe ich gestern meine Büchse in die Stadt getragen, um sie ausputzen zu lassen! hätte ich sie bei der Hand gehabt, er wäre nicht wieder aufgestanden; das Fell wäre doch mein gewesen, und ich hätte mich dessen, wie billig, zeitlebens gebrüstet.

Der Fürst, dem seine militärischen Erfahrungen auch hier zustatten kamen, da er sich wohl schon in Fällen gefunden hatte, wo von mehreren Seiten unvermeidliches Übel herandrohte, sagte hierauf: „Welche Bürgschaft gebt Ihr mir, daß, wenn wir Eures Löwen schonen, er nicht im Lande unter den Meinigen Verderben anrichtet?"

„Hier diese Frau und dieses Kind," erwiderte der Vater hastig, „erbieten sich, ihn zu zähmen, ihn ruhig zu erhalten, bis ich den beschlagenen Kasten heraufschaffe, da wir ihn denn unschädlich und unbeschädigt wieder zurückbringen werden."

Der Knabe schien seine Flöte versuchen zu wollen, ein Instrument von der Art, wie man sonst die sanfte, süße Flöte zu nennen pflegte; sie war kurz geschnäbelt wie die Pfeifen; wer es verstand, wußte die anmutigsten Töne daraus hervorzulocken. Indes hatte der Fürst den Wärter gefragt, wie der Löwe hinaufgekommen. Dieser aber versetzte: Durch den Hohlweg, der auf beiden Seiten vermauert, von jeher der einzige Zugang war und der einzige bleiben soll; zwei Fußpfade, die noch hinaufführten, haben wir dergestalt entstellt, daß niemand als durch jenen ersten engen Anweg zu dem Zauberschlosse gelangen könne, wozu der Fürst Friedrichs Geist und Geschmack ausbilden will.

Nach einigem Nachdenken, wobei sich der Fürst nach dem Kinde umsah, das immer sanft gleichsam zu präludieren fortgefahren hatte, wendete er sich zu Honorio und sagte: „Du hast heute viel geleistet, vollende das Tagwerk. Besetze den schmalen Weg, haltet eure Büchsen bereit, aber schießt nicht eher, als bis ihr das Geschöpf nicht sonst zurückscheuchen

BOIS POLYCHROMÉS
PISE, XIVᵉ SIÈCLE

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

könnt; 'allenfalls macht ein Feuer an, vor dem er sich fürchtet, wenn er herunter will. Mann und Frau möge für das übrige stehen." Eilig schickte Honorio sich an, die Befehle zu vollführen.

Das Kind verfolgte seine Melodie, die keine war, eine Tonfolge ohne Gesetz, und vielleicht ebendeswegen so herzergreifend; die Umstehenden schienen wie bezaubert von der Bewegung einer liederartigen Weise, als der Vater mit anständigem Enthusiasmus zu reden anfing und fortfuhr:

„Gott hat dem Fürsten Weisheit gegeben und zugleich die Erkenntnis, daß alle Gotteswerke weise sind, jedes nach seiner Art. Seht den Felsen, wie er feststeht und sich nicht rührt, der Witterung trotzt und dem Sonnenschein; uralte Bäume zieren sein Haupt, und so gekrönt schaut er weit umher; stürzt aber ein Teil herunter, so will es nicht bleiben, was es war, es fällt zertrümmert in viele Stücke und bedeckt die Seite des Hanges. Aber auch da wollen sie nicht verharren, mutwillig springen sie tief hinab, der Bach nimmt sie auf, zum Flusse trägt er sie. Nicht widerstehend, nicht widerspenstig eckig, nein glatt und abgerundet gewinnen sie schneller ihren Weg und gelangen von Fluß zu Fluß, endlich zum Ozean, wo die Riesen in Scharen daherziehen und in der Tiefe die Zwerge wimmeln.

Doch wer preist den Ruhm des Herrn, den die Sterne loben von Ewigkeit zu Ewigkeit! Warum seht ihr aber im Fernen umher? Betrachtet hier die Biene! noch spät im Herbst sammelt sie emsig und baut sich ein Haus, winkel- und wagerecht als Meister und Geselle; schaut die Ameise da! sie kennt ihren Weg und verliert ihn nicht, sie baut sich eine Wohnung aus Grashalmen, Erdbröslein und Kiefernadeln, sie baut es in die Höhe und wölbt es zu; aber sie hat umsonst gearbeitet, denn das Pferd stampft und scharrt alles auseinander, seht hin! es zertritt ihre Balken und zerstreut ihre Planken, ungeduldig schnaubt es und kann nicht rasten; denn der Herr hat das Roß zum Gesellen des Windes gemacht und zum Gefährten des Sturmes, daß es den Mann dahintrage, wohin er will, und die Frau, wohin sie begehrt. Aber im Palmenwald trat er auf, der Löwe, ernsten Schrittes durchzog er die Wüste, dort herrscht er über alles Getier, und nichts widersteht ihm. Doch der Mensch weiß ihn zu zähmen, und das grausamste der Geschöpfe hat Ehrfurcht vor dem Ebenbilde Gottes, wonach auch die Engel gemacht sind, die dem Herrn dienen und seinen Dienern. Denn in der Löwengrube scheute sich Daniel nicht; er blieb fest und getrost, und das wilde Brüllen unterbrach nicht seinen frommen Gesang."

Diese mit dem Ausdruck eines natürlichen Enthusiasmus gehaltene Rede begleitete das Kind hie und da mit anmutigen Tönen; als aber der Vater geendet hatte, fing er mit reiner Kehle, heller Stimme und geschickten Läufen zu intonieren an, worauf der Vater die Flöte ergriff, im Einklang sich hören ließ, das Kind aber sang:

Aus den Gruben, hier im Graben
Hör ich des Propheten Sang;
Engel schweben, ihn zu laben,
Wäre da dem Guten bang?
Löw' und Löwin, hin und wider,
Schmiegen sich um ihn heran;
Ja, die sanften, frommen Lieder
Habens ihnen angetan!

Der Vater fuhr fort, die Strophe mit der Flöte zu begleiten, die Mutter trat hie und da als zweite Stimme mit ein.

Eindringlich aber ganz besonders war,

daß das Kind die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durcheinanderschob und dadurch, wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte.

Engel schweben auf und nieder,
Uns in Tönen zu erlaben,
Welch ein himmlischer Gesang!
In den Gruben, in dem Graben
Wäre da dem Kinde bang?
Diese sanften, frommen Lieder
Lassen Unglück nicht heran;
Engel schweben hin und wider,
Und so ist es schon gethan.

Hierauf mit Kraft und Erhebung sangen alle drei:

Denn der Ew'ge herrscht auf Erden
Über Meere herrscht sein Blick;
Löwen sollen Lämmer werden,
Und die Welle schwankt zurück.
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe,
Glaub' und Hoffnung sind erfüllt;
Wundertätig ist die Liebe,
Die sich im Gebet enthüllt.

Alles war still, hörte, horchte, und nur erst als die Töne verhallten, konnte man den Eindruck bemerken und allenfalls beobachten. Alles war wie beschwichtigt, jeder in seiner Art gerührt. Der Fürst, als wenn er erst jetzt das Unheil übersähe, das ihn vor kurzem bedroht hatte, blickte nieder auf seine Gemahlin, die an ihn gelehnt, sich nicht versagte, das gestickte Tüchlein hervorzuziehen und die Augen damit zu bedecken. Es tat ihr wohl, die jugendliche Brust von dem Druck erleichtert zu fühlen, mit dem die vorhergehenden Minuten sie belastet hatten. Eine vollkommene Stille beherrschte die Menge, man schien die Gefahren vergessen zu haben: unten den Brand und oben das Erstehen eines bedenklich ruhenden Löwen.

Durch einen Wink, die Pferde näher herbeizuführen, brachte der Fürst zuerst wieder in die Gruppe Bewegung, dann wendete er sich zu dem Weibe und sagte: „Ihr glaubt also, daß Ihr den entsprungenen Löwen, wo Ihr ihn antrefft, durch Euren Gesang, durch den Gesang dieses Kindes, mit Hilfe dieser Flötentöne zu beschwichtigen und ihn sodann unschädlich sowie unbeschädigt in seinen Verschluß wieder zurückbringen könntet?" Sie bejahten es, versichernd und beteuernd; der Kastellan wurde ihnen als Wegweiser zugegeben. Nun entfernte der Fürst mit wenigen sich eiligst, die Fürstin folgte langsamer mit dem übrigen Gefolge; Mutter aber und Sohn stiegen, von dem Wärtel, der sich eines Gewehrs bemächtigt hatte, begleitet, steiler gegen den Berg hinan.

Vor dem Eintritt in den Hohlweg, der den Zugang zu dem Schloß eröffnet, fanden sie die Jäger beschäftigt, dürres Reisig zu häufen, damit sie auf jeden Fall ein großes Feuer anzünden könnten.

„Es ist nicht Not," sagte die Frau, „es wird ohne das alles in Güte geschehen."

Weiter hin, auf einem Mauerstück sitzend, erblickten sie Honorio, seine Doppelbüchse in den Schoß gelegt, auf einem Posten als wie zu jedem Erlebnis gefaßt. Aber das Herankommen schien er kaum zu bemerken, er saß wie in tiefen Gedanken versunken, er sah umher wie zerstreut. Die Frau sprach ihn an mit der Bitte, das Feuer nicht anzünden zu lassen, er schien jedoch ihrer Rede wenig Aufmerksamkeit zu schenken; sie redete lebhaft fort und rief: „Schöner junger Mann, du hast meinen Tiger erschlagen — ich fluche dir nicht; schone meinen Löwen, guter junger Mann — ich segne dich."

Honorio schaute gerade vor sich hin, dorthin, wo die Sonne auf ihre Bahn sich zu senken begann.

„Du schaust nach Abend," rief die Frau, „du tust wohl daran, dort giebt's viel zu tun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst." Hierauf schien er zu lächeln, die Frau stieg weiter, konnte sich aber nicht enthalten, nach dem Zurückbleibenden nochmals umzublicken; eine rötliche Sonne überschien sein Gesicht, sie glaubte nie einen schönern Jüngling gesehen zu haben.

„Wenn Eurer Kind," sagte nunmehr der Wärtel, „flötend und singend, wie Ihr überzeugt seid, den Löwen anlocken und beruhigen kann, so werden wir uns desselben sehr leicht bemeistern, da sich das gewaltige Tier ganz nah an die durchbrochenen Gewölbe hingelagert hat, durch die wir, da das Haupttor verschüttet ist, einen Eingang in den Schloßhof gewonnen haben. Lockt ihn das Kind hinein, so kann ich die Öffnung mit leichter Mühe schließen, und der Knabe, wenn es ihm gut deucht, durch eine der kleinen Wendeltreppen, die er in der Ecke sieht, dem Tiere entschlüpfen. Wir wollen uns verbergen, aber ich werde

mich so stellen, daß meine Kugel jeden Augenblick dem Kinde zu Hilfe kommen kann."

„Die Umstände sind alle nicht nötig; Gott und Kunst, Frömmigkeit und Glück müssen das Beste thun."

„Es sei," versetzte der Wärtel, „aber ich kenne meine Pflichten. Erst führ ich Euch durch einen beschwerlichen Stieg auf das Gemäuer hinauf, gerade dem Eingang gegenüber, den ich erwähnt habe; das Kind mag hinabsteigen, gleichsam in die Arena des Schauspiels, und das besänftigte Tier dort hereinlocken."

Das geschah; Wärtel und Mutter sahen versteckt von oben herab, wie das Kind die Wendeltreppen hinunter in dem klaren Hofraum sich zeigte und in der düstern Öffnung gegenüber verschwand, aber sogleich seinen Flötenton hören ließ, der sich nach und nach verlor und endlich verstummte. Die Pause war ahnungsvoll genug; den alten, mit Gefahr bekannten Jäger beengte der seltene menschliche Fall. Er sagte sich, daß er lieber persönlich dem gefährlichen Tiere entgegenginge; die Mutter jedoch, mit heiterm Gesicht, übergebogen horchend, ließ nicht die mindeste Unruhe bemerken.

Endlich hörte man die Flöte wieder, das Kind trat aus der Höhle hervor mit glänzend befriedigten Augen, der Löwe hinter ihm drein, aber langsam und wie es schien, mit einiger Beschwerde. Er zeigte hie und da Lust, sich niederzulegen, doch der Knabe führte ihn im Halbkreise durch die wenigen entblätterten, buntbelaubten Bäume, bis er sich endlich in den letzten Strahlen der Sonne, die sie durch eine Ruinenlücke hereinsandte, wie verklärt niedersetzte und sein beschwichtigendes Lied abermals begann, dessen Wiederholung wir uns auch nicht entziehen können:

Aus den Gruben, hier im Graben
Hör' ich des Propheten Sang;
Engel schweben, ihn zu laben,
Wäre da dem Guten bang?
Löw und Löwin hin und wider,
Schmiegen sich um ihn heran;
Ja, die sanften, frommen Lieder
Haben's ihnen angetan!

Indessen hatte sich der Löwe ganz knapp an das Kind hingelegt und ihm die schwere rechte Vordertatze auf den Schoß gehoben, die der Knabe fortsingend anmutig streichelte, aber gar bald bemerkte, daß ein scharfer Dornzweig zwischen die Ballen eingestochen war. Sorgfältig zog er die verletzende Spitze hervor, nahm lächelnd sein buntseidenes Halstuch vom Nacken und verband die greuliche Tatze des Untiers, so daß die Mutter sich vor Freuden mit ausgestreckten Armen zurückbog und vielleicht angewohnterweise Beifall gerufen und geklatscht hätte, wären sie nicht durch einen derben Faustgriff des Wärtels erinnert worden, daß die Gefahr nicht vorüber sei.

Glorreich sang das Kind weiter, nachdem es mit wenigen Tönen vorgespielt hatte:

Denn der Ew'ge herrscht auf Erden,
Über Meere herrscht sein Blick;
Löwen sollen Lämmer werden,
Und die Welle schwankt zurück.
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe,
Glaub' und Hoffnung sind erfüllt;
Wundertätig ist die Liebe,
Die sich im Gebet enthüllt.

Ist es möglich, zu denken, daß man in den Zügen eines so grimmigen Geschöpfs, des Tyrannen der Wälder, des Despoten des Tierreiches, einen Ausdruck von Freundlichkeit, von dankbarer Zufriedenheit habe spüren können, so geschah es hier, und wirklich sah das Kind in seiner Verklärung aus wie ein mächtiger siegreicher Überwinder, jener zwar nicht wie der Überwundene, denn seine Kraft blieb in ihm verborgen, aber doch wie der Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen Anheimgegebene. Das Kind flötete und sang so weiter, nach seiner Art die Zeilen verschränkend und neue hinzufügend:

Und so geht mit guten Kindern
Sel'ger Engel gern zu Rat,
Böses Wollen zu verhindern,
Zu befördern schöne Tat.
So beschwören, festzubannen
Lieben Sohn ans zarte Knie
Ihn, des Waldes Hochtyrannen
Frommer Sinn und Melodie.

Kunst und Künstler

TINTORETTOS ZEICHENKUNST

VON

EMIL WALDMANN

J. TINTORETTO, STUDIE FÜR EINEN HEILIGEN STEPHANUS. SCHWARZE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

Wer die hier publizierten Zeichnungen betrachtet und gefragt wird, ob das nun Arbeiten von der Hand eines Zeichners, eines Malers oder Bildhauers seien, der würde vor einigen der Blätter wahrscheinlich um die Antwort verlegen sein. Nicht nur, weil es sich um Tintoretto handelt, der ja laut eigenem über seiner Ateliertür angenagelten Ausspruch das Höchste ihm Bekannte an Skulptur mit dem Höchsten an Malerei (die Form Michelangelos und die Farbe Tizians) in seinem Schaffen verschmelzen wollte. Sondern angesichts der Werke der ganz Grossen werden solche prinzipielle Schulunterscheidungen vom „malerischen" oder „plastischen" Stil der Zeichnung durchaus hinfällig. Es ist unendlich viel Plastisches in Rembrandt und unendlich viel Malerisches in Michelangelo.

Wir können hier Tintoretto im Augenblick der künstlerischen Konzeption belauschen. Andre Zeichnungen, wie jene achtzig oder neunzig im British Museum aufbewahrten, die Olivarez' Neffe Don Gasparo D'Haro E. Guzman im siebzehnten Jahrhundert in Rom sammelte, die dann lange in Südamerika verschollen waren, und von denen Sidney Colvin einige im Burlington Magazine* veröffentlicht hat, führen uns in seine, in Bausch und Bogen angelegte, eben begonnene Arbeit hinein, in jene Augenblicke, wo er die Kompositionen seiner Gemälde entwarf. Diese Zeichnungen hier geben einen noch intimeren Moment: sie zeigen uns den Meister, wie er sich Rechenschaft giebt über eines der wesentlichsten Elemente

* The Burlington Magazine. Bd. XXVI, S. 189 ff.

J. TINTORETTO, STUDIE ZUR „DARSTELLUNG IM TEMPEL" IN VENEDIG. SCHWARZE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

J. TINTORETTO, STUDIE ZUR „STEINIGUNG DES STEPHANUS" IN VENEDIG. KOHLE UND WEISSE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

seiner Kunst, über den menschlichen Körper. Aber es sind keine Aktstudien im gewöhnlichen Sinne. Nur wenige unsrer Reihe, vielleicht nur zwei, lassen den Gedanken an Modellarbeit aufkommen. Die andren sind Geschöpfe seiner Formvorstellung, seiner exakten Phantasie, aus dem sogenannten Nichts geboren, aus dem leeren Hirn. Manche so, dass man meint, er hätte sie noch zeichnen können, auch wenn er plötzlich erblindet wäre; so ferne sind sie aller Einzel-Wahrnehmung, so unmittelbar entstammen sie der inneren Vision. Zwar sind sie künstlerisch durchaus lebensfähig. In dem Hirn des Mannes, der sie machte, ist eine Summe von Kenntnissen mehrerer Jahrhunderte aufgespeichert und dazu die Summe einer endlosen Reihe persönlicher Erfahrungen, persönlichen Studiums, persönlicher Formerlebnisse. Als er sie schuf, stand er fest mit beiden Füssen im Wirklichen. Aber die Werke sind, eben kraft ihres Phantasie-Entstammens, aller irdischen Materie entkleidet, sie schweben in einer höheren Luftschicht, aus der man die Dinge von oben und von ferne sieht.

I.

Man weiss, wie Tintoretto zeichnen gelernt hat. Ridolfi, sein Biograph, hat uns darüber einen Bericht hinterlassen. Das Arbeiten nach der Natur genügte ihm nicht, er wollte sich eine tiefere Kenntnis des menschlichen Organismus verschaffen und deshalb unterstützte und korrigierte er die Ergebnisse seiner Naturbeobachtung und seiner anatomischen Studien durch Zeichnen nach der Antike, nach Abgüssen. Abends, bei Lampenlicht, zeichnete er sich einen Gips, dann veränderte er den Standort der Lampe, machte eine zweite Zeichnung, eine dritte, eine vierte — unermüdlich, bis er wusste, was es mit der „Form im Licht" auf sich habe. Im British Museum befindet sich eine Serie von Studien nach einem Vitelliuskopf, die auf solche Weise entstanden sind. — Ausser der Antike glaubte er nur Michelangelo. Vom Giuliano de Medici (aus der Medizieergruft in Florenz) sind uns ebenfalls mehrere grosse Skizzen dieser Art erhalten*, und von den allegorischen Figuren der sogenannten Tageszeiten an diesen Gräbern, vom

* Eine besonders schöne befindet sich in der Handzeichnungssammlung des Christ Church College zu Oxford.

„Tag“ und „Nacht“, „Morgen“ und „Abend“, verschaffte er sich die kleinen Modelle, die Daniele da Volterra gemacht hatte*. Aber alles das genügte seinem Heisshunger nach Formenwissen noch nicht. Figuren im Licht wollte er kennen lernen, und so machte er sich aus Holz und Pappe kleine Kästen, Häuschen mit Fenstern, und in diese stellte er von ihm modellierte und drapierte Wachs- und Tonstatuetten hinein, um an ihnen die Lichtwirkungen zu studieren. Dass er selbst, ehe er zeichnete, erst wirklich plastisch modellierte, ist für seine künstlerische Auffassung wesentlich; ein grosser Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, den man bis vor kurzem unter die reinen Graphiker rechnete, Daumier, hat es ebenso gemacht. Stauffer-Berns Wort fällt einem dabei ein: Bildhauern sei zeichnen von allen Seiten; und man ist versucht zu sagen, dass Zeichnen modellieren von allen Seiten bedeute.

* In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Tintoretto sich auch einmal von Raffael anregen liess, und zwar von einer Skulptur: sein Wandbild des heiligen Sebastian in der Scuola di S. Rocco wiederholt im Gegensinne das Körpermotiv von Raffaels Jonasstatue in der Chigikapelle zu S. Maria del Popolo in Rom.

Durch solches unermüdliches Arbeiten verschaffte sich Tintoretto seine unbegrenzte Kenntnis der menschlichen Figur. Der so verschrieene Gipssaal, noch dazu bei der Lampe, hat ihm Geheimnisse enthüllt, die bis dahin niemand ahnte*. Das Lampenlicht zeigte ihm die Dinge in ganz neuen Wirkungen, er sah unter diesen scharfen Lichtern und übertriebenen Schatten ganz neue Beziehungen der Formen untereinander, seine Beobachtung der Schatten wurde unendlich reich, er nahm an den gemeinen Gipsen Helligkeitsnuancen und farbige Wertunterschiede wahr, auf die man sonst nicht achtete, und es war in seinem Sinne gewiss kein Witz, wenn er, nach seiner Ansicht, über die schönsten Farben befragt, äusserte, Schwarz und Weiss seien die schönsten Farben, weil das Schwarz die schönsten

* Es war früher in Rom Sitte, Skulpturensammlungen gelegentlich bei Fackellicht zu besuchen. Die Sitte ist leider abgekommen. Abgesehen von dem phantastischen Reiz solcher Erlebnisse zwang man sein Auge zu konventionslosem Sehen. Von einem ganz zart modellierten Ephebentorso des Akropolismuseums in Athen ist dem Schreiber dieser Zeilen erst die ganze Schönheit aufgegangen, als er zufällig einmal Gelegenheit hatte, ihn bei Lampenlicht zu betrachten. — Auch Rodin zeigt seine antiken Torsi seinen Besuchern manchmal mit der Lampe.

J. TINTORETTO, ZEICHNUNG EINER PHANTASTISCHEN SKULPTUR. SCHWARZE UND WEISSE KREIDE

PHOTOGRAPHIE MANELLI

J. TINTORETTO, STUDIE FÜR DIE „SCHLACHT BEI ZARA" IN VENEDIG. SCHWARZE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

gegen in dem leidenschaftlichen Umriss des Leitertragenden. Gerade weil diese Dinge so absichtslos entstanden sind, so ohne jeden Gedanken an einen Zuschauer, ganz sacherfüllt, gerade deshalb giebt sich in ihnen der Künstler ganz aus. Er erschöpft sich und seinen Gegenstand. Die Leute, die er da aufs Papier bannt, haben oft keine Gesichter, aber wir sehen sie doch vollkommen mit all ihren Formen, und dem Stehenden, abwärts nach hinten Blickenden, glauben wir ins Antlitz zu schauen, wir glauben seinen Blick zu fühlen — so sehr ist der ganze Körper auf diese eine Funktion hin, das Blicken, angelegt. Dergleichen suggestive Vorstellung könnte keine getreue Modellzeichnung vermitteln.

Das ist das eine. Das andere ist mindestens ebenso erstaunlich: Die Illusion von Bewegung. Unsre Zeit ist vielleicht nicht mehr ganz in der Lage, auf den ersten Blick der Grösse der hier ausgebreiteten Leistung gerecht zu werden. Wir haben auf diesem Gebiete im neunzehnten

Schatten und weil das Weiss die schönste Plastik gäbe. — Es ist ja erstaunlich, wie ungeheuer farbig seine Zeichnungen wirken, und zwar gerade die einfachsten, auf ganz wenige Tondifferenzen aufgebauten.

Was wir nun an diesen Figurenstudien Tintorettos so sehr bewundern, ist vor allem ihre starke Phänomenalität, die Gewalt ihrer Erscheinungskraft. Diese mit dem geringsten Aufwand von Mitteln hingeworfenen Croquis graben sich unauslöschlich ein in das Gedächtnis des Beschauers, so dass man ihnen nicht mehr entfliehen kann. Das kommt: der Künstler arbeitete sie in seiner Formphantasie so sehr auf ihren wesentlichen Inhalt durch, dass sie fast wie Abstraktionen wirken. Er giebt, ohne dabei jemals ins Karikierende zu verfallen, schliesslich nur noch den Funktionsausdruck in seinen sprechendsten Punkten und den Bewegungsrhythmus in den höchsten markantesten Stellen der Melodie. Und in diesen wenigen Strichen lebt dann sein ganzes künstlerisches Temperament. Man kennt den ganzen Mann aus einer schönen musikalisch so edel bewegten Geste, wie bei dem Krieger mit den erhobenen Händen, und seine wilde vor Nichts zurückschreckende Kraft, seine „Terribilità", tritt einem in ihrer ganzen Reinheit entJahrhundert zu viel erlebt, Degas und Lautrec, und dann rückwärts schreitend, Delacroix und Rubens. Auch sind wir durch die Momentphotographie und die durch sie hervorgerufene Änderung und Verfeinerung unsrer Sehgewohnheiten im einzelnen ein wenig stumpf geworden. Die Darstellung starker Bewegtheit in der Kunst erscheint uns nicht mehr als die Hexerei, die sie naiveren Zeiten bedeuten musste. Vergleicht man aber einmal alles an reichster Bewegung, was vor Tintoretto gemacht wurde, mit diesen Figuren, so wird einem das immer noch, relativ genommen, beruhigt vorkommen. Selbst Michelangelos wildeste Einzelfiguren erscheinen einem dann ein ganz klein wenig zu sehr im Gleichgewicht. Hier dagegen ist das Letzte von blitzschnell erfasster und in rasender Schnelligkeit niedergeschriebener Momentanität vorhanden. So wie der Bogenschütze rennt, so rennen nur die Leute bei den grössten Meistern der Bewegungsdarstellung, eben bei Rubens und Delacroix, bei Degas und Lautrec, bei Liebermann und Slevogt. Auf diesem Gebiete ist Tintoretto der Grossmeister der gesamten italienischen Kunst. Das konnte keiner ausser ihm.

Wie sich sein Zeichenstil entwickelte, von was für Anschauungen er ausging, zeigt ein Vergleich

J. TINTORETTO, STUDIE. SCHWARZE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

seiner Modellstudien mit den aus der reinen Vorstellung geschaffenen Figuren. Die Gestalt eines knienden jungen Nobile steht noch ganz auf dem Boden der venezianischen Tradition. In dieser sorgsam mit mehrfarbiger Kreide entworfenen Gewandstudie steckt eigentlich noch nichts, was über den Tizian- oder Veronesekreis hinausgeht. Nur die summarische Manier mit der die deutende Hand und der zart im Licht behandelte Kopf angegeben sind, weisen schon auf eine einigermassen sichere Persönlichkeit als Urheber hin. Diese Persönlichkeit äussert sich nun ganz stark in dem Halbakt eines predigenden Täufers. Der Künstler hat sich hier weit eingelassen auf die getreue Wiedergabe der Naturerscheinung, derartig intime Akte sind uns nicht viel von ihm erhalten. Tintoretto hat den ruhenden Akt nie so sehr als Selbstzweck geliebt, auch den weiblichen nicht, wie etwa Tizian, bei dem manchmal ganze Gemälde nur wegen des nackten Körpers, wegen seiner Schönheit und seines atmenden Lebens entstanden zu sein scheinen. Selbst so herrliche nackte Figuren, wie die auf der „Rettung“ und den „Musizierenden Frauen“ (beide in Dresden), interessierten Tintoretto weniger im venetianisch daseinsbildlichen Sinne, als vielmehr wegen der Grossartigkeit der Bewegung, die sie äussern. Auch hier in unsrer Studie sucht er schon vor allem die Funktion des Organismus auszudrücken. Der Rumpf existiert wegen der Arme. Mächtig übertreibt er den Ausdruck der Gelenke, und wenn das Blatt von weitem eine gewisse Ähnlichkeit mit Michelangelo hat, so liegt das, abgesehen von der ähnlichen, von Michelangelo gelernten Art der Modellierung, eben in dieser starken Betonung der funktionierenden Glieder, der Schulter, des Ellenbogens und des herausgedrückten Handgelenks. Auch hier vor dem Modell drängt sich schon das Wissen um den Bau des Körpers ausdruckverlangend in die unmittelbare Beobachtung ein. Noch die Führung des stark bewegten, die Anatomie gliedernden Konturs dient diesem Bestreben. Die scharfe Beleuchtung, in welcher der Körper steht, verrät uns die Gewöhnung des Skulpturenzeichnens. — Ob auch das dritte Blatt dieser Gruppe noch zu den eigentlichen Modellstudien zu rechnen ist, muss vor der Hand dahingestellt bleiben. Darunter steht in alter Schrift die Notiz, es sei „nach einer Skulptur“ entworfen. Der Zusammenhang mit der michelangelesken Formenwelt ist offensichtlich, der sitzende von vorn gesehene Männerakt verrät innige Vertrautheit mit Michelangelo, dieses scharfe Betonen der sprechenden Punkte, diese Art der Modellierung, in welcher man die Oberflächengipfel streng und konsequent als letzte Endpunkte einer aus dem Tiefenraume nach vorne herkommenden Bewegung ansieht*, und dieser wellige in runden Linien immer wieder von neuem ansetzende Umriss. Nur gab es

* Siehe Rodin „L'Art“ im Kapitel: „Le modelé“. S. 64.

J. TINTORETTO, STUDIE. KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

damals, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, keine solche Plastik, und es ist doch eher wahrscheinlich, dass man es hier mit einer Phantasie, einem „capriccio“ Tintorrettos zu tun hat. Eine Komposition, hervorgewachsen aus seinen vielen Lampenstudien nach Abgüssen, bei scharfem Licht vorgestellt, um alle Möglichkeiten der „Form im Licht“ bei durcheinandergewürfelten Körpern auszuprobieren. Vielleicht ist hier ein Punkt, wo sich Tintorettos ungeheure selbsterworbene Kenntnis des Organischen vom Wirklichen loszulösen beginnt, wo seine Formenphantasie, stolz über das Errungene, versucht, ob sie nicht etwa auch Seiltanzen könne. Wer eine neue Sprache gelernt hat, redet zunächst gern in Paradoxen. Diese merkwürdige Gruppe steht zwischen dem von Tizian gezeichneten und von Niccolò Boldrini in Holz geschnittenen „Affenlaokoon“, der das Grimassenhafte der vatikanischen Skulptur travestieren sollte, und Grecos ergreifender Laokoonphantasie der Münchener Pinakothek.

Auf der Basis solcher Studien schafft sich Tintoretto dann seinen eigenen Zeichenstil für seinen Gebrauch. Er will sich schnell Rechenschaft ablegen über die körperliche Existenz einer ihm für ein Gemälde besonders wichtigen Gestalt und wirft sie schnell nieder auf das Papier. Wenn sie ihm richtig scheint, legt er das Quadratnetz drüber und sie ist fertig zum Übertragen auf die Leinwand. Da er alles kann und den menschlichen Körper stets fertig in seiner Vorstellung trägt, genügen ihm ein paar Striche um ihm nachher beim Malen vollkommenen Anhalt zu geben. Ob alles im einzelnen an der Natur gemessen richtig wird, kümmert ihn nicht, Hände mit drei Fingern, Gesichter mit einem Auge beunruhigen ihn gar nicht, er weiss ja genug. Manches wirkt wie ein Stenogramm. Denkt man vor seinem „Mann mit den erhobenen Händen“ an ähnliche Zeichnungen von Tizian, etwa an die früher in der Sammlung Morelli in Bergamo befindliche Figur eines Ritters, so ist man überrascht, wie sehr sich eine an sich schon so knappe Arbeit noch vereinfachen liess. Hier ist nichts als der allernötigste Umriss, in gleitender halb ornamentaler Linie gleichsam spielend hingesetzt und nur mit ein paar verstärkten Punkten zur Angabe der funktionierenden Teile bereichert und ins Relief getrieben. Fehlte auf dem linken Ellenbogen des Mannes der birnenförmige Strich zur Angabe des Knochens, so hätte die Gestalt keine Tiefe, trotz der schwindelnden Sicherheit, mit welcher der hintere Arm aus der Hüfte hervorkommt. Vorstufen zu solchen, nur den Extrakt einer Erscheinung fixierenden Stenogrammen, bietet eine Gruppe von noch etwas an Michelangelo anklingenden Blättern. Aber

J. TINTORETTO, STUDIE FÜR EINEN PREDIGENDEN TÄUFER. SCHWARZE UND WEISSE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

wenn er hier auch etwas mehr Detail und etwas mehr Binnenwerk giebt, im Prinzip ist es schon die gleiche Anschauung. Wie er, zum Beispiel um die Verkürzung eines Beines anzugeben, den Oberschenkel erst etwas reckt, dann den Kontur auslässt und durch diesen Gegensatz den Eindruck sowohl von Drehung wie von verkürzter Form erzielt, wie er das gebogene Handgelenk nur eben anfängt und dann ins Leere starren lässt, das ist doch schon dieselbe unbeirrbare Sicherheit der Formvorstellung. Ridolfi schreibt, Verkürzung habe Tintoretto zu studieren begonnen an Gipsfiguren, die er hoch unter dem Deckenbalken seines Ateliers aufgehängt und dann gezeichnet hätte. Man fragt nicht mehr, angesichts des laufenden Bogenschützen, ob das nur eine übertreibende Künstleranekdote sei; das in der Luft schwebende rechte Bein mit dem tiefenanregenden Kreis der Kniescheibe giebt einen Aufschluss darüber, dass der Künstler zu solchen Mitteln greifen musste, um zu solchen konventionslosen Sehen zu kommen. Und vor einer so unerhörten Erfindung, wie der des Kauernenden, fragt man sich vollends, wie ein Künstler sich nur einen Körper in solcher Gestalt habe vorstellen können, von wo aus gesehen er sich ihn gedacht habe. Dergleichen giebt es bei keinem Maler, über eine dermassen selbstherrliche Energie der inneren Anschauung und über eine solche Disziplin des Formenwissens verfügt heute nur der Bildhauer Rodin, der gelegentlich Skizzen macht, welche die Gruppe, die er erst noch schaffen will, schon in der Ansicht aus der Vogelperspektive veranschaulichen. Die erste Zeichnung, die Rodin von seinem Hugo-Monument machte, giebt eine Ansicht des Denkmals von oben gesehen. —

J. TINTORETTO, STUDIE FÜR EINE KREUZIGUNG. SCHWARZE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

Die Hand, die solches machen konnte, gehorchte blind und sklavisch den leisesten Regungen des visionären Formenschauens. Tintoretto zeichnete wie wir schreiben, mechanisch, fast ohne hinzusehen. Ein nach oben schiessender laufender Bogenschütze zeigt es am deutlichsten. Diese Linien sind leicht hingewühlt mit einer quirlenden Bewegung der weichen Kohle, ein paar merkwürdig verschlungene Arabesken, die einzeln betrachtet gar nichts bedeuten, sind dann hingeschrieben gleichsam wider Willen. Man kann beweisen, dass diese Figur unmöglich ist, so setzen keine Schenkel an einem Rumpf an. Aber der Mann läuft und schiesst, er läuft mit jedem Muskel und schiesst mit jedem Nerv und das genügt. Dass er ausserdem noch eine graphische Schönheit besondrer Art hat, ist sein ästhetisches Geheimnis. Wir glauben sie ihm, weil wir nicht anders können, als ihn uns so vorstellen, wie Tintoretto ihn sich lebend dachte; weil auch wir ihn lebendig sehen, und weil einer, der so schiessen würde — wenn es das gäbe — eben sehr schön scheinen müsste. Dies ist vielleicht diejenige unter diesen Zeichnungen, die uns den tiefsten Einblick in das Schaffen des Meisters gewährt. Vor eine andre, die ähnlich war, hat er einen Schleier gelegt, er hat sie in Effekt gesetzt, vielleicht um sich dem Schüler, der sie auf die Leinwand übertragen sollte, verständlicher zu machen. Eine Profilfigur wie der Bogenschütze, das mochte gehen — eine aus der Tiefe bewegte, wie diese einen Stein aufhebende, brauchte wohl diese Stützen, diese modellierenden Schwärzen. Ähnlich wie der Leitertragende der ursprünglich nichts war als ein belebtes Skelett und in dessen Wirrwar lebender Punkte die scharfen Linien eine relative Menschenähnlichkeit hineinbringen. Oft hat Tintoretto fast auf jede gezogene Linie verzichtet und nur mit einem System von Punkten, Flecken, Haken, Spitzen und Wellen gearbeitet, wie in einem herrlichen, an Cézannesche Gestalten erinnernden rufenden Bogenschützen bei dem der ganze Rumpf, wie man noch an einer ganz feinen Vorzeichnung feststellen kann, über drei konzentrischen Ellipsen aufgebaut ist. Die Suggestionskraft dieser bewegten Punkte, der Eindruck von Lebendigkeit, der sich von dem graphischen Bilde auf das Gefühl des Beschauers überträgt, ist in der Tat so ungeheuer, wie in keinem andren Blatt. Bei ruhenden Figuren dagegen, wie dem schon betrachteten Kauernden und einem Knienden kommt die reine Linie zu ihrem vollen Recht. Hier giebt die Führung der Linie alles, nicht nur die Form der Silhouette, sondern auch die Modellierung. Der dicke Kohlestrich ist überall fast gleichmässig, er schwillt nicht an und nicht ab um dadurch die Illusion von Modellierung zu geben, sondern gleichmässig breit und wuchtig steht er da und nur durch die Schwingungen, durch das Aus- und Einbiegen teilt er uns die Existenz von Tiefenform mit. Dies ist die letzte, höchste Einfachheit, in der Tintorettos Zeichenkunst sich äussert. Hier ist er so gross wie manchmal Rembrandt in einigen seiner Rohrfederzeich-

J. TINTORETTO, STUDIE. KOHLE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

nungen: scheinbar die primitivste Studie, in Wirklichkeit die höchste Abstraktion.

II.

Die Zeichnungen sind weder signiert noch datiert. Vielleicht würde die Zuschreibung an Tintoretto Zweifeln begegnen, wenn nicht die Provenienz eine einigermassen sichere Garantie für die Urheberschaft böte. Die Blätter befinden sich nämlich alle in einer alten Ledermappe, die in der Handzeichnungssammlung der Uffizien in Florenz aufbewahrt wird und die alte Aufschrift Tintoretto trägt. Sie stammt aus dem Besitz des Kardinals Leopoldo Medici, dessen Sammlung den Grundstock der Handzeichnungenkollektion der Uffizien bildet, und enthält im ganzen etwa 50 Blätter, von denen etwa zehn aber nicht von Jacopo Tintoretto, dem Grossen, herrühren, sondern wahrscheinlich von seinem Sohne Domenico. Die Schätze dieser Mappe sind nicht publiziert, erwähnt sind sie, soweit ich sehe, nur einmal, und zwar von Sidney Colvin mit einer ziemlich wegwerfenden Bemerkung.*

Sowohl rein künstlerisch, wie auch für die historische Frage nach der Richtigkeit der Benennung und nach dem Datum der Entstehung ist die Thatsache wichtig, dass sich bei einer Reihe dieser Studien nachweisen liess, für welches Gemälde sie benutzt wurden. Wenn die Benutzung in einigen Fällen auch nicht wörtlich war, sondern mehr frei variierend, so genügt das doch, um die betreffende Figur einem bestimmten Kreise formaler Gedanken wenigstens annähernd zuzuweisen.

Aus dem Jahrzehnt zwischen 1550 und 1560 stammen die Zeichnungen einer stehenden Frau (S. 576), die eine Last trägt und die eine genaue Vorstudie zu der Frau ist, die auf der „Darbringung im Tempel" in der Akademie in Venedig (das Bild stammt aus der Sakristei der Gesuatikirche) dem Priester auf dem Tisch das Kind hinhält, und ein Männerakt, dem wir in genau dieser Haltung auf der „Krönung Barbarossas" im grossen Ratssaal des Dogenpalastes begegnen; dort steht er, gewaffnet und gerüstet, am linken Bildrand in halber Höhe. Dieses Gemälde wird zwischen 1556 und 1562 datiert**, das andre, „die Darstellung im Tempel", wird ungefähr der gleichen Periode angehören. Späteren Datums ist die Gruppe von Studien, die durch unsre Abbildung auf Seite 578 bezeichnet wird. Wir setzen sie um etwa 1580 an, da zwei dieser Figuren, eben der Laufende und ein in die Luft Schiessender, in dem Gemälde der Schlacht bei Zara in der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast verwendet wurden, der Laufende in

* Seit Niederschrift dieses Aufsatzes hat die Leitung der Uffizien in ihrer Handzeichnungspublikation (Florenz, L. Olschky) eine Anzahl Blätter aus dieser Mappe reproduziert.

** Die Datierungen der Gemälde beruhen auf den Resultaten der Forschungen, die Henry Thode im Repertorium für Kunstwissenschaft publiziert hat (Bd. 24 und folgende). Erst diesen Aufsätzen und der vom gleichen Verfasser herrührenden Knackfussmonographie verdankt man sowohl Kenntnis wie Würdigung dieses bis dahin, seit Burckhardt, so missachteten Künstlers.

freier Variierung in der linken Bildecke, der Bogenschütze in getreuer Benutzung im Mittelgrunde des grossen Bildes. Dass dieses Gemälde nicht von Tintoretto eigenhändig gemalt ist, sondern von seinem Schüler Andrea Vicentino, nimmt Henry Thode mit Recht an. Seine Vermutung, dass dagegen wohl der Entwurf des Ganzen von Tintoretto herrühre, wird durch die Existenz dieser und noch andrer Studien zur „Schlacht bei Zara" zur Gewissheit erhoben.

Für die Schlachtenbilder, die Tintoretto zwischen 1580 und 1585 an der Decke des grossen Ratssaales malte, haben wir wenigstens eine genaue Vorzeichnung: Ein Akt ist der Fahnenträger im Vordergrunde der „Einnahme von Gallipolis".

In die allerletzte Gruppe von Arbeiten gehören dann die folgenden Zeichnungen. Der Steinaufhebende (S. 576) kommt auf der „Steinigung des heiligen Stefanus" in S. Giorgio Maggiore wieder, die 1593 datiert wird. Aus der gleichen Zeit stammt das ebendort befindliche Märtyrerbild, auf dessen Hintergrunde wir den Bogenschiesser in leicht veränderter Haltung erblicken und das mit Figuren in der Art des Gefesselten (S. 580) bevölkert ist. Für welches Gemälde der Hockende (S. 583) gedient hat, ist einstweilen noch unbestimmt. Eine ähnliche Figur, aber im Gegensinne, kommt auf der Mannalese von 1593 in der Scuola di San Rocco vor, doch ist das nur eine Gestalt aus demselben Ideenkreise. Die „Taufe Christi" in der Scuola di San Rocco, für deren Hauptfigur die mächtige Zeichnung eines Knienden benutzt wurde, gehört ebenfalls zu den allerletzten Werken des Meisters.

J. TINTORETTO, STUDIE FÜR DIE FIGUR EINES KNIENDEN STIFTERS.
SCHWARZE UND WEISSE KREIDE
PHOTOGRAPHIE MANELLI

JULIUS PASCIN, ZEICHNUNG

JULIUS PASCIN

VON

KARL SCHEFFLER

Es ist nicht eben leicht, zur Schönheit der Pascinschen Bilder, Aquarelle und Zeichnungen, vorzudringen. Denn man muss erst einen Ekel überwinden. Besonders schwer fällt es dem deutschen Kunstfreund, weil er gewöhnt ist, mit einer idealen Formenschönheit der Kunst immer auch etwas stofflich Edles, Bedeutendes oder Romantisches zu verbinden. Der französische Betrachter hat es leichter, weil der jüdische Rumäne, der seinen Namen so geschickt umstilisiert hat, in Paris heimisch ist und nur von seiten der französischen Tradition zu verstehen ist. Er steht am Ende einer Linie, die schon bei Fragonard beginnt, die über den Zeichner Gavarni geht, über Lautrec verläuft und auch den englischen Spätling Beardsley berührt. In Frankreich kannte man den Trieb, der der Kunst Pascins eigentümlich ist, bereits früh im neunzehnten Jahrhundert — den Trieb, im Milieu sozialer Verkommenheiten die Blume einer neuartigen Schönheit zu pflücken. Der grosse Daumier hat diesen Trieb legitimiert, Degas hat ihn geadelt, Lautrec hat ihn genial raffiniert, und viele weniger bedeutende Talente sind gefolgt. Es ist bezeichnend, dass sie alle zugleich Karikaturisten und Virtuosen der reinen, der schönen Form gewesen sind. In unserer Zeit sind diese beiden Elemente ja überhaupt fest verwachsen: Karikatur und Artistik. Aus dem sozial Grotesken springen den Zeichnern neue Formreize überall entgegen. In diesem Sinne gewinnt auch Pascin mit seinem geistvollen Talent aus dem übelriechenden Milieu öffentlicher Häuser eine zarte und zierliche Schönheit. Bei ihm lebt, wie bei Lautrec in viel ursprünglicherer Weise schon, das Rokoko — das am Hofe des fünfzehnten Ludwig geborene Rokoko, in dem sich eine kleine Renaissance der Gotik gesellschaftlich lüstern und schäferlich tändelnd verbirgt — im Milieu des Montmartre wieder auf. Es ist nun ein Bohême-Rokoko, im

JULIUS PASCIN, STUDIE

Sinne etwa der leichten und zierlichen Schilderungen Henri Murgers. Doch tritt bei Pascin an die Stelle des „kleinen Mädchens“ die Vorstadtdirne. Trotzdem in ihr bei Pascin immer auch etwas halb Asiatisches, etwas Rumänisches noch ist, trotzdem ihre groteske Verkrüppeltheit und Gemeinheit oft schlechthin Abscheu erregt, kann man Pascin doch einen kleinen nachgeborenen Watteau des Bordells nennen. Er trägt mit seinen verwegenen Zierlichkeiten, mit seiner das Hässliche umschreibenden Grazie in das Milieu sittlicher Verworfenheit eine gewisse Boccaccio-Anmut. Sein Rokoko ist durch den Impressionismus gegangen, es hat die Elemente der neuesten Kunst in sich aufgenommen, und ihm ist der Kubismus nicht fremd. Der Impressionismus wird darin dekorativ, ornamental und handschriftlich; aber er wird in keiner Form kunstgewerblich. Es ist schon Beweis eines nicht gewöhnlichen Talents, zwei so verschiedene Welten, wie die des Stoffes und der Form bei Pascin sind, ästhetisch glaubwürdig zusammenzuschweissen. Es riecht das Leben, das Pascin darstellt, nach der Pistole, nach Syphilis, Irrenhaus und Morgue, und alle Gestalten tragen den Stempel des Tierischen; und dennoch ist überall in der Darstellung auch Schönheit und Anmut. Es ist, als ob ein vollkommen amoralischer Mensch, ein sehr intellektueller, eindrucksfähiger, aber ziemlich willenloser Mensch, den sein Talent gewissermassen besitzt, instinktiv die einzige Gelegenheit gesucht und gefunden hätte, die es dem Maler und Zeichner in unserer angekleideten Zeit erlaubt, die Nacktheit in ihrer Natürlichkeit zu sehen. Es ist, als sei Pascin der Natur des menschlichen Körpers bis ins Bordell nachgegangen. Der Natur im Entkleideten, in der hässlichsten Unnatur. Wie Degas aus der künstlichen Welt des Variétés oder des Balletts eine neue Wahrheit hervorgeholt hat, so sieht Pascin — künstlerisch freilich tiefer stehend als Degas — dasselbe im Freudenhaus. Er sucht den beziehungsvollen Reiz, der entsteht, wenn durch das an sich Hässliche und Gemeine der ewige griechische Rhythmus hindurchklingt, wenn das Urgesetz der Schönheit mit dem sozial Deformierten spielt. Es reden die Bilder und Zeichnungen Pascins darum, sicher ohne es zu wollen, von der Allgegenwart der Schönheit; sie helfen den Satz erklären, dass es eigentlich gar nichts Hässliches in der Welt giebt, dass, optisch betrachtet, alles schön sein kann, und dass diese Schönheit überall naiv und anmutig bleibt.

JULIUS PASCIN, MÄDCHEN AUF DEM SOFA

JULIUS PASCIN, HALBAKT

wie sie will. Sie ist wie eine zweite Natur; auch dann noch, wenn sie, wie hier, eine schmarotzende, getigerte Orchideenschönheit, wie sie nur auf Sumpfboden gedeiht, hervorbringt. Wer durch das Stoffliche hindurch, über die Gegenstände hinaus zu sehen versteht, wird vor Pascins Arbeiten Genuss haben. Er wird einen ausserordentlichen Zeichner kennen lernen, der mit zaghafter Treffsicherheit darstellt und dessen leiser Griffel mit dem Laster versöhnen kann, weil er es in eine Atmosphäre der Wehrlosigkeit zu bannen versteht; er wird sich mancher mageren Mädchengestalt erfreuen, in deren Körper die Anmut eines pompejanischen Hellenentums auflebt, halb monumental skulptural, halb süsslich illustrativ; er wird in den Bildern Ansätze zu einer gewissen innerlichen Grösse erkennen und sich einer kultivierten Malerei erfreuen, die über das nackte Fleisch einen zarten Jubel von oszillierenden und irisierenden Tönen breitet, eine reiche und weiche, porzellanartige Farbigkeit, und die in ihrer renoirartigen Lust am heiter Blühenden doch immer wahr bleibt, immer von der Beobachtung und vom Modell ausgeht. Es ist in dieser Kunst, die einen so wüsten Stoff paraphrasiert, in Wahrheit ein echter Idealismus: der Idealismus des Geschmacks. Aber er entartet nicht zum Geschmäcklerwesen. Denn aus einem Milieu des Puders und dick aufgetragener Schminke weiss der Artist Pascin, in seinen besten Arbeiten, auch die ungeschminkte Natur hervorzulocken.

Pascins Arbeiten sind recht ungleich. Es sind die talentvollen Arbeiten eines Dahintreibenden; es ist viel Zufälliges darin, und sie zehren vom Glück der Zufälligkeiten. Aber sie sind bei alledem so voll feiner Werte, dass man ihnen nicht aus dem Weg gehen kann, selbst wenn der Stoff immer wieder verstimmt. Man muss es hinnehmen, dass die von weitem an der Wand ganz juwelenhaft kostbar wirkenden Werke einen beim Nähertreten gewaltsam oft wieder zurückstossen. Man muss es hinnehmen, weil der moralische Einwand nutzlos wäre gegenüber einer Begabung, die ihrer Bestimmung folgt. Es wäre thöricht zu dozieren: die Kunst soll . . und die Kunst muss . . . Die Kunst wächst,

Man muss dieses Talent an sich selbst messen. Stellt man es neben Daumier, so erscheint es natürlich knabenhaft schwächlich. Daumier holte aus dem sozialen Stoff der Gasse, des Elends und des Lasters die Tragödie herauf, sein Temperament gestaltete alles, was es anpackte, dramatisch. Er war etwas wie ein Dante des Bourgeoisregimes, ein Michelangelo des Philisteriums; ihm geriet alles Karikaturale ins Grosse, Elementare und Monumentale und alles Erhabene ins Groteske. Daumier war bürgerlich-dämonisch und hatte das grosse Pathos. Pascin holt aus derselben Lebenszone den Operettenstoff hervor. Er gleicht am meisten vielleicht dem stammverwandten Jacques Offenbach, dem längst noch nicht vergessenen Komponisten geist- und melodiensprühender Operetten. Auch in Pascin ist dieselbe naive Travestierungslust, die Offenbach zum Spötter der Griechengötter machte, dieselbe grazile Amoralität, dieselbe künstlerische Genussfreude und dieselbe feine, treibhaushaft blühende und duftende Romantik, wie sie uns aus „Hoffmanns Erzählungen" entgegenkommt.

Der Amor, in dessen Dienst die Kunst Pascins steht, ist in Wahrheit ein recht heruntergekommener Liebesgott. Seine Flügel sind befleckt vom Schmutz der Gosse, in seinem Kinderlächeln ist Zynismus, seine magere Kindergestalt lässt eher an den Portierkeller denken als an den Olymp, und er zielt mit seinem Pfeil — wie Pascin es einmal zeichnend dargestellt hat — nicht mehr aufs Herz der Schönen, sondern tiefer hinab. Aber es ist trotz alledem Amor, der göttliche Knabe. Man glaubt ihm, trotz des Gestanks der Sünde, der um ihn ist, dass er fliegend sich über das Gemeine erheben kann. Man glaubt ihm sogar, im Bordell, sein Abenteuer mit Psyche.

JULIUS PASCIN, SCHLAFENDE FRAU

VINCENT VAN GOGH, HOLLÄNDISCHE MÜHLE
SAMMLUNG K. WENTGES, ROTTERDAM.

VAN GOGH ALS BUCHHANDLUNGSGEHILFE

VON

M. J. BRUSSE

Unlängst kamen in einer Gesellschaft von kunstsinnigen Männern die Briefe van Goghs an seinen Bruder Theo zur Sprache, die seine Schwägerin, Frau J. van Gogh-Bonger, für die Herausgabe in drei starken Bänden zu ordnen und zu erläutern im Begriff stand. Dr. Jan Veth erzählte davon. Schon viel früher hatte er sie in der Handschrift lesen dürfen. Und er liess sich darüber aus, wie prächtig in der Stimmung und doch wie einfach sie wären. Besonders die aus der englischen Zeit.

Ganz von selbst verbreitete sich dann das Gespräch noch weiter über den Maler und den Kunsthändler, über die innige Freundschaft zwischen diesen beiden Brüdern, die zumal auf seiten Theos von wahrhaft heldenmütiger Selbstverleugnung gewesen sein muss.

Johann de Meester wusste dafür Beispiele aus seinen eigenen Pariser Jahren. Er zeigte uns auch die kostbare Sammlung von Briefen Vincent van Goghs an ihren beiderseitigen Freund den jungen Maler van Rappard, die fast sämtlich mit der Feder illustriert sind.

Im Laufe dieser interessanten Unterhaltung, woran unter anderen auch der Direktor des Boymansmuseums, Herr Schmidt Degener, und der ausgezeichnete junge Kritiker Dirk Coster teilnahmen, sagte Jan Veth lächelnd: „Ich habe Vincent van Gogh niemals gesprochen, wohl aber mehrmals gesehen, als ich noch ein Junge war in Dordrecht und er dort in der Kunsthandlung von Blussé und van Braam den Schulkindern bunte Pfennigbildchen verkaufte?“ Diese Einzelheit aus Vincents Leben war, wie sich herausstellte, selbt in diesem Kreise

Anm. d. Red. Diese in einigen Punkten gekürzten Mitteilungen über van Gogh sind zuerst erschienen in der Rotterdamer Tageszeitung „Nieuwe Rotterdamsche Courant“. Die Zeichnungen und Bilder aus der Sammlung R. Wentges, die wir reproduzieren, sind bisher unbekannte, sehr frühe Arbeiten van Goghs.

nicht bekannt. Herr Veth wusste nichts anderes davon zu erzählen als nur diese eine Erinnerung. Also eine Lücke in der Biographie des genialen Künstlers, die doch im übrigen dank allerlei Nachforschungen und Veröffentlichungen in der letzten Zeit jetzt recht vollständig ist.

„Wenn Ihnen daran liegt nach dieser Dordrechtschen Periode eine Untersuchung anzustellen" — meinte Dr. Veth zu mir — „so notieren Sie nur den Namen von Herrn D. Braat. Bei dessen Vater ist van Gogh nämlich im Buchhandel thätig gewesen. Herr D. Braat, sein Sohn, muss da mit Vincent zusammengewesen sein. Und er steht noch immer zu der Firma Blussé und van Braam in Beziehungen.

Noch an demselben Abend hatte ich an die angegebene Adresse geschrieben um womöglich einiges Charakteristische über Van Gogh als — Buchhandlungskommis zu erfahren.

Einige Tage später stand ich in der Voorstraat, vor derselben, würdigen, noch unveränderten Buchhandlung, in dem grossen altmodischen Hause, wo Vincent van Gogh an seinem Pult stand und Lieferscheine schrieb. Denn was die bunten Bildchen betrifft, so hatte Herr Braat, der sich als ein äusserst freundlicher alter Herr erwies, eine Einwendung zu machen: „Nein, nein dergleichen gewöhnliche Pfennigbildchen gehörten niemals in den Stil unsers Geschäftes. Wenn ich auch zugeben muss, dass man sie hielt, und zwar den etwas kindlichen Neigungen eines adligen Nachbarn zuliebe, der einen Morgen wie den andern entweder selbst im Laden erschien oder seinen Diener schickte, um für einen Cent just solch ein buntfarbiges Bild zu erstehen."

Mein Wirt hatte an dem altmodischen Bureau Platz genommen und war schon dabei von seinem Bruder Franz zu erzählen, der mit Theo van Gogh öfters in Paris zusammen getroffen war und dann an den Vater Braat über Vincent geschrieben hatte. „Denn wenn Sie mich fragen, so habe ich den Eindruck, dass die Familie damals mit diesem Jungen nicht mehr recht weiter wusste. Er war zuerst im Haag

VINCENT VAN GOGH, STILLEBEN

VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT MIT FIGUREN
SAMMLUNG R. WENTGES, ROTTERDAM

gewesen im Geschäft von Goupil, wo sein Oheim Vincent war — sodann für sie nach England und Paris geschickt worden und als er nun wieder in Holland zurück war, sass er seinen Eltern auf dem Halse. Bei meinem Vater im Laden war eigentlich auch kein Platz. Da gab es Hände genug ... Aber schliesslich, Vater wollte es Franz nicht abschlagen und so kam van Gogh denn her und hatte unten sein Pult, wo er stand und arbeitete."

Doch zu welcher Zeit das war — dessen konnte Herr Braat sich ebensowenig mehr genau entsinnen als Dr. Veth. „Aber vielleicht war da noch jemand, der es wissen würde; Herr Rijken, ein Mehlhändler, der sich jetzt zur Ruhe gesetzt habe, bei dem Vincent damals im Tolbrugstraatje an der Überseite in Pension gewesen war. Wir könnten gleich einmal hingehen."

Van Gogh war als Volontär gekommen, wie Herr Braat wusste. Und Theo war seinem Vater sehr dankbar dafür gewesen. Er hatte so ein bisschen für die Kommissionsware zu sorgen, auch wohl für die in Lieferungen erscheinenden Werke ... aber wenn man einmal nach ihm sah, dann stand er statt zu arbeiten da und übersetzte die Bibel ins Französische, Deutsche und Englische. So über vier Spalten, mit dem Holländischen dabei. Damit zerbrach er sich nun den Kopf. Überfiel man ihn ein andermal, so war er dabei zu kritzeln, harmlose Federzeichnungen, so einen Baum mit lauter Ästen und Querästen — kein Mensch

VINCENT VAN GOGH, GRABENDER BAUER
SAMMLUNG R. WENTGES, ROTTERDAM

konnte je etwas anderes darin sehen. — Es stellte sich zwar heraus, dass Herr Braat später, als die Sache in Schwung gekommen war, Vincents Pult doch noch mal von oben bis unten besichtigt hatte, es war aber keine Spur von seiner Hand weder daran noch darin zu erkennen gewesen.

„Nee, fürs Geschäft . . ." lachte mein bejahrter Wirt, mit kaum verhehltem Spott in seinen Augen — „denn er hatte es sich damals wieder in den Kopf gesetzt Geistlicher zu werden. . . ."

„Sein Vater war ja doch auch Prediger. ‚Ich will Seelsorger werden gerade wie Papa,' sagte er dann wohl zu mir. Aber mein Junge — warnte ich ihn dann — finden Sie es nicht traurig, dass Ihr Vater nach so viel Jahren es nicht weiter gebracht hat als bis Etten en Leur?" — Das ist eigentlich das einzige Mal, dass ich van Gogh böse sah. Sein Vater wäre da vollkommen an seinem Platz, — der echte Seelsorger!

Je nun, kurze Zeit darauf ging Vincent denn auch nach Amsterdam und wurde von seinem Oheim, dem Unteradmiral, in sein Haus aufgenommen, wo er in einer Bodenkammer Latein und Griechisch zu studieren begann; und seitdem habe ich ihn aus dem Gesicht verloren. Denn besonderes Interesse für ihn, nein, das war nicht vorhanden. Er war kein anziehender junger Mensch, mit seinen zugekniffenen Augen und eigentlich stets etwas menschenscheu.

Ich erinnere mich auch noch, dass er meist einen Zylinderhut trug, aber so einen, von dem man fürchtete, dass der Rand abreissen könnte, wenn man ihn anfasste. Diese Würdigkeit hatte er aus England mitgebracht. Und dann habe ich mir oft über sein Alter den Kopf zerbrochen. Aber ich kann mich zum Beispiel nicht entsinnen, dass er je landwehrdienstpflichtig gewesen wäre.

VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT

Er war wohl gefällig und körperlich sehr stark, wenn er auch nicht so aussah. „Bei einer der ewigen Hochwässer hatte Herr Braat Vincents Kräfte bewundert und seine Gutmütigkeit. Er wohnte damals im Tolbrugstraatje — in einem Zimmer mit geweissten Wänden, wie mein Gewährsmann meinte, worauf er allerhand Skizzen und Kritzeleien

VINCENT VAN GOGH, REISIGSAMMLER
SAMMLUNG R. WENTGES, ROTTERDAM

gemacht haben sollte. Aber der Wirt, der dafür nichts übrig hatte, fuhr später mit dem Kalkpinsel darüber. — Wie dem nun sei: in dieser Nacht stand alles unter Wasser. Und ohne Bedenken war van Gogh nun aus dem Hause gestürzt und durch das Wasser zu seinem Chef gewatet, um ihn zu benachrichtigen. Denn neben seiner Pension stand das Packhaus von Blussé und van Braam. Und am folgenden Morgen nahm er dann die schweren Ballen mit nassgewordenem Papier auf und trug sie die Treppe hinauf. Herr Braat erzählte es noch mit Anerkennung für so viel Körperkraft.

Auch war van Gogh stets ausserordentlich nachgiebig. Aber doch konnte er den alten Herrn wohl manchmal kribblich machen; „Himmel noch eins, da ist der Junge nun wieder beim Bibelübersetzen! Aber das Publikum zu bedienen oder dergleichen konnte man ihm nicht anvertrauen, höchstens einmal bei ein paar Bogen Briefpapier oder einem Pfennigbild. Denn Kenntnis des Buchhandels fehlte ihm absolut. Und er gab sich auch gar keine Mühe um dahinter zu kommen. . .

Sonntags ging er in die Kirche, meist in die orthodoxe . . . Und in der Woche, ja wir fingen hier um acht Uhr an, um ein Uhr ging er nach Hause zu Tisch bis um drei, und nach dem Kaffee kam er abends noch für einen Augenblick wieder. Übrigens war er ein junger Mensch, der mit niemand verkehrte. Er lebte ganz für sich, ging viel auf der Insel spazieren, aber stets allein. Und ein Skizzenbuch oder dergleichen sah man niemals bei ihm. Im Laden sprach er ebensowenig. Mit einem Wort: er war ein verschlossener Mensch.

Das bezeugte auch Fräulein Braat, die zusammen mit ihrem Bruder über der Buchhandlung wohnt. „Ich dachte nie, dass etwas in diesem van Gogh steckte. Ehrlich gesagt hielt ich ihn für einen rechten Dummkopf... Und weil er des Nachts stets über der Bibel sass, sagte Papa: ‚ich habe nichts von diesem Jungen, denn am Tage ist er verschlafen. . . .'"

Aber an seiner Aufführung war nichts zu tadeln. Von hier nach Hause . . . im übrigen war er viel zu langweilig. Denken Sie nur, dass er vielmals oben in unserer Familie war, dass er niemals ein Wort mit mir sprach, wenn ich als junges Mädchen durch den Laden ging. Und als er dann noch darüber brütete Geistlicher zu werden, sagte Ppaa: ‚Mein Junge, wenn Sie denken, dass das für Sie das Rechte ist, so gehen sie nur in Gottes Namen . . .'"

Einen Augenblick später zeigte Herr Braat im Laden, der damals noch etwas anders eingerichtet war, die Stelle, wo Vincent van Gogh seine Tage verbrachte. Mit dem alten Giebel der vormaligen Stadtwage, die hinter Ulmen an demselben Platze liegt, als Vis-à-vis. Und seitwärts den köstlichen Ausblick in den Voorstraatshaven, dessen altmodische Häuser mit den gezeichneten Dächern und Gittern und Luken, bis über die Füsse im Wasser stehen. Die Untermauern ordentlich nass und verwittert.

Vincent van Gogh brauchte nur diesen Platz zu überschreiten und er war sogleich zu Hause, in dem spassig engen Tolbrugstraatje, einem alten, schmalen Steg aus Backstein, worin nun einige Häuser für „unbewohnbar erklärt" sind. Aber die Mehlhandlung besteht noch, sauber und prosperierend, mit den anmutig gefärbten Mulden voll Mehl und dem netten weissen Pförtchen, das ins Hinterhaus führt. Auf dem Fenster über der

Ladenthür steht sogar noch von Alters her in zierlichen Schnörkelbuchstaben: „Alle Mehlwaren, Weizen- und Roggenmehl. P. Rijken." Obwohl der Laden in andere Hände übergegangen ist und Vincents früherer Pensionsvater nun am Boerenvischmarkt still von seinen Renten lebt.

Herr Rijken empfing uns jovial und freundlich. Ein frischer, lebhafter Mann für seine Jahre. Aber wir müssten begreifen, seine Frau hielt oft genug vier, fünf junge Herren als Kostgänger, — er hatte sein Geschäft, konnte sich darum nicht so kümmern. — Herrn van Goghs erinnerte er sich allerdings noch sehr gut. . . . Denn das war ein komischer Kostgänger, alles was recht ist. Und Rijken war des Nachts verschiedene Male zu ihm hinauf gelaufen, wo er in einem blauen Kittel sass und zeichnete: „Vorwärts van Gogh, Sie müssen zu Bett."

„Er hatte nun mal solche Launen, verstehen Sie. Dass er zum Beispiel nicht zu Tisch nach Hause kam. Dann war er nun ganz gemütlich draussen spazieren gegangen. Nu, das konnte meiner Frau so passen. Denn die war eine Seele von einer Frau, eine wahre Mutter für die jungen Leute. Kam er dann endlich an, so nahm sie sich ihn vor. Aber es prallte alles ab an dem komischen Menschen.

Und Essen nannte er Unmässigkeit!"

Die anderen jungen Herren hielten ihn denn auch zum Narren. Aber das konnte der Wirt nicht vertragen. Er hatte eigentlich ein bisschen Mitleid mit Vincent. Und der hatte die Familie Rijken besonders gern. Am ehesten unterhielt sich van Gogh mit ihnen noch über London. Bei Tisch war er meist merkwürdig still. Wenn seine Frau noch lebte, die hätte wohl manches von seinen Absonderlichkeiten erzählen können.

VINCENT VAN GOGH, BAUER, PASTELL
SAMMLUNG R. WENTGES, ROTTERDAM

Was ihn, Herrn Rijken selbst beträfe — so stand er als er noch im Geschäft war niemals später als um 3 Uhr auf, um nach dem Kornboden zu gehen. Und dann immer noch das Getrampel in van Goghs Stube. Alles hing da voll Zeichnungen und die schlug er ganz einfach mit Nägeln an ihre gute Tapete an. . .

Als die Familie Rijken aus dem Tolbrugstraatje hierhin verzogen war, war einmal ein bekannter Dordrechtscher Sammler gekommen und hatte nachgefragt, ob Vincent da vielleicht etwas zurückgelassen habe. Das möchte er gern kaufen. Wie das menschenmöglich war, begriff Herr Rijken nicht. Er hatte dann auch geantwortet: Ich will gern nachsehen, aber keinen roten Cent will ich dafür haben, wenn ich etwa noch was finde: Nee, für so einen Unsinn!" Aber er hatte nichts gefunden. . .

„Zuweilen ja, dann wars als ob der Junge, offen gesprochen, ein wenig gestört war. Und dann spielte ich wohl eins auf, denn wir waren wirklich wie Vater und Mutter für die Jungens. Aber das

VINCENT VAN GOGH, FRAU MIT GRÜNER HAUBE
SAMMLUNG R. WENTGES, ROTTERDAM

Nachtwandeln! Und er brachte selbst Kerzen dafür mit, denn Sie können sich denken, soviel Licht bekam er nicht von mir! Das Petroleum kostete auch Geld. Obendrein hatte ich auch Angst vor Brandstiftung, — weil er so merkwürdig war. Wer setzt sich denn als junger Herr in so einem blauen Kittel hin? Er sah ja aus wie ein Auswandrer" . . .

Rijken erzählte mir weiter: Herr P. C. Görlitz ein junger Lehrer, der jetzt bereits als Lehrer der Geschichte an der höheren Bürgerschule in Nymwegen pensioniert ist, hätte zu van Goghs Zeiten da mit ihm zusammen gewohnt. Und auf meinen diesbezüglichen Brief bekam ich aus Nymwegen die sympathische Antwort, die hier in der Hauptsache folgen möge.

„Ich war in meiner Hilfslehrerzeit in Pension bei Herrn und Frau Rijken zugleich mit einem Volontär in der Buch- und Kunsthandlungsfirma Blussé und van Braam, als sich Herr Vincent van Gogh, der bei genannter Firma als Buchhalter und zugleich Verkäufer angestellt war, dort zur Aufnahme meldete. Der Wirt, so nannten wir unsern hospes, fragte mich: ‚Herr Görlitz, hätten Sie etwas dagegen, Ihr Zimmer mit Herrn van Gogh zu teilen? Sonst hätte ich keinen Platz für ihn und möchte ihn doch gern annehmen?' „Jawohl, vorausgesetzt, dass er ein netter Mensch ist." — So kam es dass Herr van Gogh und ich Haus- und Stubengenossen wurden.

Er war ein eigenartiger Mensch mit einem eigenartigen Äussern dazu. Er war gut gewachsen, mit roten Haaren, die steil auf seinem Kopfe standen, mit einem unschönen Gesicht voll Sommersprossen, das sich aber ganz veränderte und aufleuchtete, wenn er in Leidenschaft geriet, was ziemlich leicht geschah. Van Gogh reizte durch Haltung und Betragen wohl zum Lachen, denn er that und dachte und fühlte und lebte anders als andere seines Alters. Bei Tisch betete er lange, nährte sich wie ein Klausner, ass beispielsweise kein Fleisch, keine Sauce usw. und hatte stets einen abwesenden sinnenden, tiefernsten, schwermütigen Zug in seinem Gesicht. Aber wenn er lachte, that er es herzlich und jovial und dann erhellte sich sein ganzes Gesicht.

Er war von Natur sparsam, musste es ausserdem sein, denn sein Einkommen war gleich dem meinen beschränkt, ja noch beschränkter, denn er war erst Anfänger im Geschäft. Auch wollte er nicht bei seinen Eltern um Zuschuss anklopfen.

Wenn er abends nach Hause kam, fand er mich beim Studium, ich arbeitete damals für mein Examen als Mittelschullehrer und mit einem ermutigenden Wort für mich ging er selbst an die Arbeit. Und diese Arbeit befasste sich nicht, wie man erwarten könnte, mit der Kunst, sondern mit der Religion.

Van Gogh sass Abend für Abend über der Bibel, machte Auszüge daraus und Predigten, denn strenge Frömmigkeit war zu der Zeit (er mag damals 25 Jahr gewesen sein) der Kern seines Wesens, und nur wenn wir miteinander spazieren gingen, gaben ihm schöne Ansichten und Fernblicke, woran Dordrecht so reich ist, Anlass, das, was er für schön hielt, auseinanderzusetzen.

Sein religiöses Gefühl war weit und edel, nichts weniger als beschränkt, denn obgleich er zu der Zeit orthodoxer Protestant war, ging er Sonntags nicht nur in die Niederländische Reformierte Kirche, sondern auch, und zwar noch denselben Tag, in die Altkatholische, die Katholische und die Lutherische Kirche. Und als ich ihm darüber meine Verwunderung und Befremdung zu erkennen gab, gab er mit gutherzigem Lächeln zur Antwort:

‚Meinen Sie denn, Görlitz, dass Gott in den anderen Kirchen nicht zu finden ist?!'

Er lebte wie ein Asket und gestattete sich nur einen Luxus? eine Pfeife Tabak. Zigarren waren zu teuer; Tabak rauchte er gern und viel.

Er wurde zusehends schwermütiger und sein Tagewerk kostete ihn stets grössere Anspannung. Er taugte nicht für sein Fach und sein Fach taugte nicht für ihn. Während des Buchführens fiel ihm vielleicht einmal ein schöner Text oder ein frommer Gedanke ein und dann schrieb er sie auf. Er konnte es nicht lassen, ce fut plus fort que lui. Und wenn er den Damen usw. über die von Herrn Braat ausgestellten Gravüren Auskunft geben musste, dann liess er das Interesse seines Chefs ausser acht und sagte bestimmt und unumwunden, was er über ihren Kunstwert dachte. Wie gesagt: er taugte nicht zum Kaufmann. Ein Vorgänger der Religionsgemeinde zu werden war seine Illusion und diese liess ihn nicht los; wenn er auch missbilligte oder vielmehr nicht für richtig hielt, dass für das Predigtamt die Kenntnis des Lateinischen und Griechischen erforderlich wäre.

Die Religion also nahm seine freie Zeit und sein Denken in Beschlag, — nicht die Kunst, wenn auch das, was er ab und zu darüber sagte, gesund, lehrreich und treffend war. Die Religiosität hatte ihn auch beseelt, als er in seiner Londoner Zeit abends einem alten Prediger beim Unterrichten von verwahrlosten Jungen und Schlimmeren zur Hand ging. Davon konnte er so drastisch erzählen.

So trieb er es denn kümmerlich fort, indem er seine Eltern in dem Glauben liess, dass er zufrieden sei. Als ich aber bei Gelegenheit einer Bewerbung bei seinen Eltern logierte, teilte ich seiner Mutter mit, wo ihn der Schuh drückte und dass Vincent sich in seinem Wirkungskreis unglücklich fühlte, wenn auch sein Chef ein guter Mensch sei, und dass er nur einen feurigen Wunsch hätte, den, Prediger zu werden. Ich sagte ihm, was ich ausgeplaudert hätte und er antwortete: ‚ich finde es schade, aber wahr ist es.' Seine Eltern drangen nun in ihn sich ihnen zu eröffnen und er ging nach Amsterdam zu seinem Oheim, dem Unteradmiral. Wir aber, die seine mässige, einfache Lebensweise kannten, begriffen, dass er sich da sehr einsam fühlen würde. Seines Bleibens dort war denn auch nicht lange.

Als er von mir Abschied nahm, gab er mir als Andenken ‚L'oiseau' von Michelet, ein Buch, für das er schwärmte. Auch Spurgeon war damals einer seiner Lieblingsschriftsteller. — Herr Rijken und seine Frau waren sehr gut zu ihm, denn sie hatten Respekt vor seinem tiefen Ernst und seiner Sanftheit." . . .

VINCENT VAN GOGH, ZEICHNUNG
SAMMLUNG E. WENTGES, ROTTERDAM

JOH. BAPTIST SEELE, BILDNIS DER FAMILIE ZELLER

JOHANN BAPTIST SEELE

1774—1814

VON

HANS OTTO SCHALLER

Johann Baptist Seele wurde geboren im Jahre 1774 in dem durch einen Meister des sechzehnten Jahrhunderts bekannten Städtchen Messkirch, also im katholischen Schwaben, etwa da, wo Alb und Schwarzwald sich begegnen. Damals war das Städtchen Fürstenbergisch, jetzt gehört es zu Baden.

Wie in dem sechsjährigen Bürschlein der Trieb zum Zeichnen sich entwickelte, wie er als Neunjähriger Lust bekam mit Ölfarben zu malen (in der selbstsicheren Überzeugung „man kann alles, wenn man nur will"), wie er nach Donaueschingen und von dort auf Empfehlung der regierenden Fürstin Maria Antonia nach Stuttgart an die hohe Karlsschule kam, wie wenig dem ausgelassenen Buben das strenge Regiment des Herzogs Karl Eugen gefiel, wie er nach dem Vorbilde des Tirolers J. A. Koch flüchten wollte, aber rechtzeitig eingekarzert und schliesslich, da er glücklicherweise kein Untertan des Herzogs war, wie ein Verbrecher zurücktransportiert wurde, — dies alles hat er in einer überaus frisch und, reizvoll geschriebenen Selbstbiographie (die auch der Darstellung Wintterlins zugrunde liegt) mit kurzen lebendigen Strichen geschildert.

Von 1792—1796 blieb er nun, von der Fürstin freundlich gefördert, in Donaueschingen; seine Protektorin hätte ihn gerne nach Italien geschickt, „wenn sie nicht immer befürchtet hätte, seine Jugend und sein feuriges

* Für die bereitwillige Unterstützung meiner Studien sage ich dem Königl. Oberhofmarschallamt zu Stuttgart und dem Vorstand des dortigen Kupferstichkabinetts Dr. Willrich, der Generalintendanz der Grossherzogl. Zivilliste in Karlsruhe und insbesondere dem Kabinett des Fürsten von Fürstenberg sowie dem Vorstand der Donaueschinger Kupferstichsammlung, Inspektor Wagner, verbindlichen Dank.

JOH. BAPTIST SEELE, KINDERBILDNIS

Temperament würden ihm zum Nachteil gereichen." So blieb Seele bis auf weiteres vor dem Klassizismus bewahrt, dem er am Schlusse seiner Laufbahn noch Tribut genug bezahlen sollte. Zwei im Jahre 1796 wahrscheinlich in der Schweiz verfertigte Radierungen, die das Vordringen der Österreicher und den Rückzug der Franzosen drastisch schildern, sind seine frühesten datierten Werke; sie beweisen in ihrer unvoreingenommenen Frische, dass der Geist des Raphael Mengs, der durch Vermittlung des Lothringers Guibal auf der Stuttgarter Karlsschule herrschte, auf sein starkes Naturtalent (das auch die noch früher anzusetzenden Donaueschinger Bildnisse seiner Eltern beweisen) keinen nennenswerten Einfluss hatte! Eine Familiengruppe kleinen Formats (Fürst Karl Egon mit Frau und Kindern), die ums Jahr 1798 gemalt sein muss, ist noch etwas schwächlich in der Form, zeugt aber von einer überaus anmutigen Naivetät.

Als er im Laufe des Jahres 1798 wieder nach Stuttgart kam, machten auf ihn, der jahrelang sich selber überlassen war und (nach seinen eigenen Worten) fast nichts Besseres sah, als was er selber machte, der Ernst und die Vielfältigkeit der hauptstädtischen Kunstbestrebungen grossen Eindruck. Wie rasch er sich nun entwickelte, beweist das malerisch weiche, zeichnerisch überaus zart empfundene Porträt des Bildhauers Scheffauer, eines ehemaligen Kameraden von der Karlsschule, der gerade damals eine seiner feinsten Reliefarbeiten unter dem Meissel hatte und durch seinen strengen Formensinn den Malerfreund gewiss erheblich gefördert hat.

Im Jahre 1799 wurde er nach Donaueschingen zurückberufen, wo Erzherzog Karl von Österreich sein Hauptquartier aufgeschlagen hatte; das in Stuttgart vollendete lebensgrosse Bildnis des späteren Besiegers Napoleons wurde von Ebner (als Gegenstück zu dem „Buonaparte" Guerins!) in Aquatinta herausgegeben. Mit diesem Werke war sein Ruhm gegründet. Er malte 1801 am Hofe zu Karlsruhe, unter anderm das farbig etwas hölzerne, aber köstlich lebendige Bildnis der Prinzessin Amalie von Baden. Nach Stuttgart zurückgekehrt, eroberte er sich 1802 die Gunst des Herzogs und nachmaligen Königs Friedrich, wozu ein im Auftrag des russischen Gesandten unter höchst unkünstlerischen Bedingungen verfertigter „Übergang der Russen über die Teufelsbrücke" den äusseren Anlass gab. Das peinlich glatt und detailliert gemalte, landschaftlich arg kulissenhafte Bild hat kaum noch etwas von dem feinen Liniengefühl und gar nichts mehr von dem zarten Lichtspiel, das die beiden kleinen, offenbar um 1800 im österreichischen Hauptquartier ziemlich flüchtig gemalten Interieurs der Donaueschinger Sammlung auszeichnet. In gleichem Sinne unterscheiden sich die beiden Darstellungen spielender Soldaten, die der Karlsruher C. Kuntz geätzt hat, von den vielen bilderbogenhaften Illustrationen, die später in Stuttgart nach Seeles immer

JOH. BAPTIST SEELE, FRAUENBILDNIS
GROSSHERZOGL. SCHLOSS, KARLSRUHE

JOH. BAPTIST SEELE, SELBSTBILDNIS

JOH. BAPTIST SEELE, FRAUENBILDNIS

geschäftsmässiger und oberflächlicher erfundenen Soldatenbildern hergestellt wurden.

Mit Ausnahme eines kleinen Donaueschinger Interieurs von 1808 und der grossen „Attacke der württembergischen Louisjäger bei Linz" (1810, im Stuttgarter Schloss) hat Seele auf diesem Gebiete, verleitet durch allzuviele Aufträge und völlige Kritiklosigkeit der Empfänger, fast nur noch groben Kitsch geliefert. Wohl möglich, dass der Aufschwung von 1810 auf W. von Kobell zurückzuführen ist, dessen grosse Schlachtenbilder der Jahre 1807/08 Seele bei seinem Münchner Aufenthalt 1808/09 gesehen haben muss.

Was für eine reine Künstlerkraft auch in Seele schlummerte, beweisen immer wieder seine Bildnisse am stärksten. Auch hier mag ihn zu seinem besten Werke der Wettbewerb mit einer guten zeitgenössischen Leistung angespornt haben. Gottlieb Schick, ein Lieblingsschüler des David, war 1802 von Paris zurückgekehrt, um im selben Jahr nach Rom überzusiedeln. David hatte kurz zuvor die Récamier gemalt; „der ehrliche Gottlieb" setzte seine Freifrau von Cotta als schwäbische Récamier lebensgross in die Tübinger Neckarlandschaft und gab ihr mit einem leuchtendroten Schal eine neue Note. Trotz der Davidschen Manieren ist das Bild einheitlich und voll Licht und Luft und farbigem Leben, während bei dem gleichzeitig entstandenen Doppelbildnis seiner Schwester und ihres Verlobten das derbe Selbstgefühl des sicheren Zeichners etwas bedenklicher in den Vordergrund tritt. Anzumerken wäre, dass Schicks Zeitgenossen und später auch er selbst diese seine frischesten Arbeiten tief unter die akademischen Kompositionen der römischen Zeit stellten!

Wie Seele sich nach seinem Scheffauer von 1798 im Anschluss an Hetsch (der zwanzig Jahre vor Schick mit dem jungen David in Paris und Rom gewesen war) zunächst weiter entwickelt hat, zeigt ein unsigniertes Frauenbildnis, das er 1801/02 in Stuttgart gemalt haben muss. Dann wird ein grosser Auftrag für den Kurfürsten („Ausritt von Monrepos", 1803) trocken und gediegen ausgeführt; 1804 erfolgte die Ernennung zum Hofmaler; im selben Jahre heiratete der stets Verliebte die Tochter eines Ballett- und Solotänzers. Und nun im Jahre 1804, auf der Höhe seiner Laufbahn und seines Glückes, im selben Jahr, wo Schick den avancierten „Husaren- und Dragonermaler" als ehrlosen Eindringling in die Stuttgarter Hofkreise zu kennzeichnen versucht, malt er sein bestes Werk, die Bildnisse einer vornehmen Bürgersfamilie, eine Leistung, die ihm für immer einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte sichert. Man muss vor den Einzelköpfen dieses allerdings nicht bis ins letzte beherrschten Gruppenbildes fast an Gottfried Schadows schönste Zeichnungen denken, um ein Beispiel für ihre freie Grösse zu finden; für die flüssige Sicherheit der Pinselführung, für den lichten Schimmer der Farbe wird kaum ein zeitgenössisches Werk herangezogen werden können. Was hätte dieser

Künstler noch leisten müssen, wenn er den entsprechenden Kontakt beim Bürgertum, ein Verständnis für sein Können, gefunden hätte! So aber war seine fernere Laufbahn: um seine Standesehre vor den Zunft- und Zeitgenossen zu retten und als ein Zeichen, dass er alles konnte, malte der Ritter von Seele mächtige klassizistische Kompositionen, kapitulierte er vor der literarischen Mode der Zeit.

Aus derselben Zeit wie das herrliche Zellersche Familienbild mag ein Frauenbildnis im Karlsruher Schlosse stammen, das dort für eine badische Prinzessin und für eine Arbeit C. H. Schröters gehalten und deshalb vor einigen Jahren gekauft wurde. Hals und Büste, Arme und Hände einer sinnlich schönen Frau hat damals wohl nur dieser eine so zärtlich flüssig malen können. Bis an sein Lebensende blieb das Porträt die Stärke dieses geborenen Realisten. Das Kleinsche Familienbild von 1809 zeigt in malerischer Beziehung allerdings schon den Verfall, den Seeles sonstige Thätigkeit notwendig nach sich ziehen musste; es hat den porzellanhaft trockenen Glanz (Genre Tischbein), der auch für die gleichzeitigen Bilder seines Hauptkonkurrenten Hetsch bezeichnend ist. Doch wusste er wenigstens die zeichnerischen Qualitäten, die auch dieses Werk noch deutlich zeigt, bis in die letzten Jahre zu bewahren; diese machen selbst das grosse, gobelinhaft dekorative Bebenhauser Jagdbild von 1812 zu einer stattlichen Leistung und geben mit wenig Ausnahmen noch den spätesten Bildnissen ihren besonderen Wert. Man vergleiche das im Jahrgang XI Seite 29 abgebildete Kinderbildnis von 1811, das die Stuttgarter Altertümersammlung besitzt; im selben Lokal befindet sich sein letztes Selbstbildnis, dessen unsteter Blick erzählt, wie Seele immer mehr einem materiellen Genussleben verfiel und wie er darüber die Kunst mehr und mehr verlor.

Er starb 1814 ganz unerwartet an einem Schlagfluss, vermutlich an den Folgen seiner Lebensweise, die Baron Uexküll „geradezu zynisch" nennt. Nagler erzählt, seine eheliche Verbindung sei für ihn und seine Kunst von grossem Nachteil gewesen; seine Witwe und seine Kinder seien durch schlechte Aufführung tief heruntergekommen und spurlos verschwunden.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

HEIDELBERG

In den Räumen der *städtischen Sammlungen* ist eine Kollektion von Meisterporträts aus Heidelberger Privatbesitz ausgestellt, die einmal Kunde davon ablegt, wieviel traditionelle, nie unterbrochene Kultur es in dieser Stadt gab und giebt, und die andererseits eine willkommene Ergänzung zur Darmstädter Ausstellung bildet. Die Sammlung ist sehr intim in verschiedenen kleinen Kabinetten untergebracht. Möbel der Zeit in erwählt guten Exemplaren, Uhren, Schnitzerein und anderes Kunstgewerbe geben den stimmungsvollen Rahmen. Man beginnt mit dem Kopf eines jungen Engländers von einer dem Holbein nahestehenden Art. Es ist dieselbe Einfachheit, mit der hier das Äusserste an Charakterisierung erreicht ist, die merkwürdige Mischung von photographischer Ähnlichkeit und unnaturalistischer Steigerung zum Typus unter Zusammenfassung alles Wesentlichen, ferner das Flächige, das Durchmodellierte und Fertiggemalte, das die Nähe Holbeinschen Einflusses deutlich spüren lässt. Nur farblich bleibt es erheblich zurück, es ist verblasen und wohl auch nicht unbeträchtlich übermalt. Cranach ist mit einem Bürgermeisterehepaar vertreten. Das Bildnis der Frau ist sowohl farblich ausserordentlich raffiniert durch den Gegensatz eines tiefen Schwarz und eines ins Gelbliche spielenden Orange, das durch weniges Weiss abgedämpft wird, als auch in der Zeichnung besonders des Vogelkopfes der Frau, aus dem ein ungewöhnlicher Charakter spricht. — Von klassischen Niederländern oder Italienern ist zwar nichts zu sehen, indes ist aus dem besonders von den Niederländern beeinflussten Kreise manches Gute vorhanden, so das Porträt zweier Kinder von Geldorp mit Tizianesk gesättigten Farben und intensiver holländischer Charakteristik; ferner Jer. van Winghen mit Bildnissen eines Ehepaars, der mit den Holländern die lächelnde Jovialität und breite Behaglichkeit gemeinsam hat, Kneller, der mit zwei technisch brillanten Bildnissen zur grossen Klasse der Porträtisten gehört, so dass man sich wundert, dass Darmstadt sich diese Bilder hat entgehen lassen; der ganz Holländer gewordene Netscher, der klassische holländische Porträts mit Beinen versieht und sie in eine ziemlich konventionell heroische Landschaft stellt, aber doch durch seine technische Sicherheit auffällt. Unter den mannigfachen mehr familienhistorisch interessierenden Porträts des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ragt Ziesenis mit dem ausgezeichnet charakterisierenden Bilde eines etwas mürrischen kurpfälzischen Gewalthabers hervor. Ein Wiener Stubenmädchen von Oelenheinz zeigt eine zwar etwas harte, doch frische, gute Durchschnittsmalerei, die dem Geiste nach mehr dem Pastell entspräche.

Im neunzehnten Jahrhundert interessieren ein solid gemalter Begas, ein Damenporträt von Jagemann mit sehr delikaten weissen und schwarzen Tönen; ferner Porträts von Joh. und Jacob Schlesinger, die zum Teil schon auf der Jahrhundertausstellung zu sehen waren. Beides sind gute Zeichner, der zweite ist auch koloristisch sehr begabt. Auf seinen Bildern sieht man manche stofflich hübsche Kleinigkeiten, die deutlich den

J. G. ZIESENIS, DER PFÄLZISCHE MINISTER VON SICKINGEN
AUSSTELLUNG VON WERKEN AUS HEIDELBERGER PRIVATBESITZ

holländischen Einfluss noch erkennen lassen, wie man den Einfluss Terborchs etwa bei S. F. Diez feststellen kann. G. Ph. Schmitt, Winterhalter, Rahl schliessen sich an. Von neueren Meistern sind Feuerbach, Thoma, Trübner vertreten. Der erste insbesondere mit einem Bild seiner Mutter, das aber nicht die Qualitäten des Berliner Porträts hat. Es ist trockener, das Schwarz des Kleides stumpfer, mit weniger Freude an der Materie gemalt, doch liegt über dem Ganzen derselbe vornehm-melancholische Schimmer. Ein kleiner Mädchenkopf aus dem Jahre 1847 überrascht durch sein frisches Kolorit, ein leuchtendes Rot. Das Umbreit-Porträt wirkt mehr durch die Bedeutung des Modells als durch seine künstlerischen Qualitäten. Die Farbe scheint stark aufgelockert und hat zuviel unausgesprochene Mischtöne. Eine Nanna in einem süsslichen rötlich-lila-Ton zeigt ihn nicht auf der Höhe. Von Trübner sieht man einige zu weichlich gemalte Porträts aus den siebziger und achtziger Jahren, die etwas Skizzenhaftes haben, von Thoma ein sehr gut ausgeführtes Mädchenporträt. H. v. Wedderkop.

DÜSSELDORF

In der *Galerie Flechtheim* ist zum erstenmal das Lebenswerk des Düsseldorfer Malers Ernst te Peerdt ausgestellt. Es ist dieser jungen Galerie als besonderes Verdienst anzurechnen, dass sie damit eine alte Schuld, die über die Düsseldorfer Akademie und die Düsseldorfer Künstlerschaft hinaus noch weitere Kreise angeht, gut zu machen sucht. Freilich tragischer Weise voraussichtlich zu spät, denn te Peerdt ist heute kein Junger mehr und sein leidender Zustand stellt eine weitere malerische Entwicklung mehr als in Frage. Man hat es also mit einem typischen Künstlerschicksal zu thun, das sich trotz aller Wachsamkeit der Zeit auch heute noch realisieren kann. Die Jahrhundertausstellung ging noch achtlos an ihm vorüber, was um so merkwürdiger ist, als er zu der Zeit schon zahlreiche Male entdeckt war und zwar zuerst verdienstvoller, aber leider vergeblicher Weise von dem ehemaligen Konservator der Düsseldorfer Kunstsammlungen Th. Lewin, etwa in den achtziger Jahren. Die wiederholten späteren Entdeckungen haben dann das Interesse für ihn mehr und mehr gesteigert, bis er es zum Ehrenmitgliede des Sonderbundes brachte, wo er im Jahre 1912 auch ausgestellt hat. Die etwas allzu stürmische Verehrung, die so als Reaktion einsetzte, die ihn in Parallele mit Liebermann setzen wollte, erscheint nicht ganz angemessen. Aber ganz objektiv genommen erscheint hier doch eine für deutsche Verhältnisse sehr respektabele, in jedem Falle sehr originelle Begabung. Er fing an unter Bendemann in Düsseldorf, liess sich in seinen sehr intimen Landschaften (die Sammlung Hertz in Köln besitzt ein typisches Bild der Zeit) von den Achenbachs inspirieren, fand aber, ohne jemals etwas Impressionistisches zu Gesicht bekommen zu haben, ganz autodidaktisch über alle Enge und Konvention der Akademie den Weg zu den Ideen der Zeit. Das schöne Familienbild des Waltraff-Richartz-Museums giebt von dieser Epoche der siebziger Jahre Zeugnis. In ihm sind über allen Zweifel plainäristische Probleme angeschnitten, die ganz aus der übrigen deutschen, zumal der Düsseldorfer Produktion herausfallen, wenn auch hier teils konventionell-akademische Züge, teilweise eine ausgesprochne Steigerung zur Farbstilisierung der rein impressionistischen Lösung noch entgegenarbeiten. Eine weitere Entwicklung dieser Tendenzen

KARL VON JAGEMANN, BILDNIS FRANZ VON JAGEMANNS
AUSSTELLUNG VON WERKEN AUS HEIDELBERGER PRIVATBESITZ

scheint dann plötzlich abgeschnitten, als er in Berlin unter Knaus' Leitung im vollen naturalistischen Fahrwasser segelt. Doch sind auch in dieser Periode der achtziger Jahre bedeutende Bilder entstanden, so der „Banknotenfälscher“, die „Vorhalle des alten Museums“, das „Duell“, das seine Gartenlaubenberühmtheit sicher nur seines Gegenstandes wegen verdiente, und andere. Auf diesen Bildern ist die Vertiefung der malerischen Form sehr bemerkenswert, das Atelierhafte der Farbe wird aber immerhin durch gute Valeurmalerei wettgemacht. Es folgt dann als altgewohntes Erbübel, der Zug nach Italien, der seine Entwickelung zum Impressionistischen hin zwar dauernd unterband, aber doch nicht vermochte, grundlegende Eigenschaften bei ihm zu zerstören. Trotz aller Stärkung seiner kompositionellen Anlagen bleibt immer eine gewisse gesund-reale malerische Anschauung, die ihn sicher schützt vor jedem leeren Idealismus. Das kommt besonders in seinem gang eminenten Raumgefühl zum Ausdruck, das an die besten Niederländer denken lässt. Diese Veranlagung liess ihn denn auch nach einigen Jahren nach Deutschland zurückkehren. Er ging nach München und malte von da aus viel in den flachen sandigen Niederungen des Inn. Während hier zunächst wieder, so in einem Bild der Hamburger Kunsthalle, der Impressionismus aufflackert, tritt später immer mehr bei grossen zeichnerischen Qualitäten ein Hang zur Stilisierung hervor. Eine auffallende Gegenstandslosigkeit zeichnet schon diese Bilder aus, der eine merkwürdig starke innere Belebung des Wenigen, was man auf seinen Bildern sieht, entspricht. Dabei ist alles sehr frisch gesehen, nie wird die Darstellung theoretisch oder gar litterarisch beeinflusst.

In den neunziger Jahren kehrt er nach Düsseldorf zurück, lebt dort, von wenigen gekannt, fast von niemanden verstanden. Hypochondrische Hemmungen lassen ihn den Pinsel zeitweise ganz aus der Hand legen. In dieser Zeit hat er scharfsinnige Traktate über innere Gesetzmässigkeiten der bildenden Kunst verfasst, sich viel mit der griechischen, dann mit der indischen Philosophie beschäftigt. Es ist bezeichnend, dass er in diesen Jahren viel aus dem Gedächtnis gemalt hat. Typisch sind weite graue Campagnalandschaften oder hoch in den Äther hineinragende Pinien mit fernen zarten Kronen. Auf allen diesen Bildern frappiert te Peerdts starkes Raumgefühl, die Farbe ist oft asketisch herbe, die Zeichnung oft zum Ornament erstarrt. Es liegt in diesen Bildern etwas wie ein Schicksal, etwas Selbstpeinigendes, Bekennendes, das jedem schönen Schein, jeder Selbsttäuschung abhold ist. Und doch wird dieser metaphysische Gehalt malerisch stets kontrolliert von formaler und farblicher Sinnlichkeit. Hätte diesem Talent eine Tradition zur Seite gestanden, die ihn getragen hätte, hätten nicht die banalen Strömungen Düsseldorfs mit ihrer ganzen Schwerkraft hier entgegengestanden, so wäre sicher noch etwas Grösseres entstanden, als sein auch so schon sehr beträchtliches Lebenswerk.

H. v. Wedderkop.

SCHWEIZ

Der Salon in der *Landesausstellung* birgt über tausend Nummern und ein Werk. Ich möchte nämlich diesem Wort seinen Schöpfungsklang bewahren. Dieses Werk ist Hodlers zweite Fassung des Wandbildes für Hannover, jetzt immer „Unanimité“ benannt. In der Umgebung der räumigen Festhallen und der gewaltigen Maschinen nimmt es eigentlich erst seinen wahren Sinn an: den, einer Anstrengung aller Spannung und jeder Kraft, deren ein tapferes Gemeinwesen fähig ist, zu

höchstem Ziele. Und während so das Volk in seiner Grösse erfasst und verewigt ist, thut sich auch die Einzigkeit des Meisters dar, der imstande ist, mit einem alles umspannenden Gesicht eines Volkes heroischen Augenblick statuarisch fest und wie in einer Flamme lodernd hinzustellen.

Hodlers Schaffen ist in der letzten Zeit oft in einer Weise gedeutet worden, die den Widerspruch herausfordert. Es wird unter lediglich artistische Beleuchtung gerückt. Man vergisst, dass er in Werken wie Marignano, Jena, Hannover, aus Quellen schöpft, die zwar urmenschlich und ewig sind, sichtbar aber nur noch in einem Lande fliessen. In der Schweiz. Die Form, die Hodler dem Hannoveraner Wandbild gegeben hat, sie hat ihr Urbild in der Volksgemeinde. Dieses Urbild, der Volksgemeinde, die ihr eigener Herr ist und daher Würde hat, kennt nur die Eidgenossenschaft, in der Eidgenossenschaft aber jedes Kind. Mit dem Kinde wächst das Bild, festigt sich seine Struktur, wird sein Sinn gewichtiger. Hodler hat nicht so sehr stilisiert, als vielmehr Stil empfangen. Die helvetische Wirklichkeit, wo nicht Drill, sondern natürlicher Gruppierungstrieb waltet, ist so, wie Hodler sie gestaltet. Er hat sie so erlebt und spiegelt sie getreu. Der Genius dieser ordnungsfrohen Gemeinschaft — es ist schon längst beobachtet, dass die Rhythmen eines Festzugs nirgends wie in Schweizerstädten die Zuschauer anstecken, so dass sie sich in klaren Reihen ordnen und ihre eigenen Schutzmänner sind — dieser Genius trifft nun allerdings in Hodler mit einem geborenen Baumeister und Techniker zusammen, der die Keime der Natur verstärkt, und der durchaus nach statischen Gesetzen denkt und schaltet. Im Grunde hat er von je im Einklang mit den Melodien des Volkstums und den straffen Verhältnissen der Baukunst gearbeitet. Daher, viel mehr als aus einem künstlichen, etwa aus gesuchtem Gegensatz mit andern Gestaltungsweisen herausgeklügeltem Grundsatz, erklärt sich die Einheit seines Gesamtwerks. Gewiss ist er sich selber zu einer bestimmten Zeit über die Eigentümlichkeit seines Vorgehens klar geworden, und hat das Vorgehen zu einem herrschenden Gedanken erhoben. Doch nie ist der Plan über seinen Schöpfer so hinausgewachsen, dass der erlebend-malerische und der konstruktive Geist auseinanderfielen. Daran hindert ihn schon seine unverwüstliche Volksnatur. Mit ausdauerndem Genuss gibt er sich der Betrachtung von Festzügen, schweizer Ringern, Militärmärschen hin, vom ungezwungen männlich Melodischen darinn bis ins Herz hinein beseligt und erfrischt. Übrigens sollte schon der Umstand die Schwarzseher aufheitern, dass der verdächtige Parallelismus das mannigfaltigste Stimmungsgewoge ja auch wirklich zugelassen hat. Man braucht nur die Namen der Bilder sich zu vergegenwärtigen, von „Tag" und „Nacht" bis hin zu den Hannoveranern, um die edle Vielfältigkeit der Formen nochmals zu erleben. Ganz abgesehen davon, dass dies Prinzip es ist, welches dem Künstler die Ausweitung der Einzelvorstellungen ins gross Sinnbildliche erlaubt hat.

Sonst allerdings stockt der Fluss. Er rann zu lustig die paar Jahre her. Amiets Stilsorgen, die ihn hemmen und zwischen seinen prangenden Akten und seinen sich in Sehnsucht nach Mark und Grösse verzehrenden Freskalfiguren noch eine bange Lücke lassen, Giacomettis beunruhigende Wendung zu einem flachen und gleissenden Italienertum, Buris Not, zwischen seinem urechten Talent zu sonniger epischer Breite und dem Zaudern der Phantasie zurechtzukommen: solche wortlose tragische Akte kennzeichnen den Stand der Ausstellung in ihrem Besten. Doch ist in den Bildern immer ein ungeschminkter Wille zur Wahrheit offenbar, und die genannten Künstler haben sichere Erfahrung genug angesammelt, um dem Erlösungswort, wenn es erschallt, gehorchen zu können.

Neue Talente künden sich wenig zahlreich und nicht eben deutlich an. Wenn ich Berger, einen zähen Cézannisten, oder Geiger einen mit Amietscher Warmfarbigkeit zart operirenden, Walser verwandten Geist, Blondin, Barraud, Mairet, Perrelet, Vallet anführe, gehe ich wohl schon zu weit. An und für sich ist die zeitweilige Unsicherheit fast zu begreifen: sie bedeutet, dass die junge Generation sich wieder auf sich selbst besinnt und merkt, dass es leicht ist zu siegen, wenn einem ein Heros die Bahn bricht.

Geniesserisch steht man eigentlich nur vor Otto Vautiers mit sprühem Zeitgefühl beseeltem Rokoko, und vor der blühenden, vermutlich durch Hodler und Millet formal gestützten, schmuckvollen, Freiluftstimmung im Atelier modulierenden Malerei Hermanjats. Mit Andacht vor dem bildnerischen Nachlass Rodos (von Niederhäusern). Aber magisch nötigt der „Einmut" Hodlers, befreiend und sammelnd, immer wieder in seine Kreise.

❖

Zusatz: Ein schweizer Kanton, der Tessin, ist unter vorwiegender Italienität ein eigenartiger alpiner Hort der Kunst gewesen. Seine Regierung hat die Schätze durch einen Kenner, den Maler Berta („Kunst und Künstler", Dezember 1909) in einem vornehmen Werke „Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino" schildern lassen. Finanzsorgen bedrohen die Fortsetzung. Ich möchte an dieser Stelle den Wunsch aussprechen, das Werk möchte trotz allem beendet werden. Finanzen sind schwankend, können aber wieder auferstehen, alte Kirchen, Schlösser, Möbel, Stein und Farbe sind es ebenso, aber immer nur, um unterzugehn, wenn sie nicht gestützt oder abgebildet werden. Johannes Widmer.

PRAG

Tschechischer Kunstverein „Manes". Ausstellung von Werken der Vereinsmitglieder. Der Qualitätsunterschied zwischen der älteren und der jüngeren Generation der Mitglieder ist offenbar. Nicht nur weil diese agiler

und scharfsichtiger sind, durch positives Können sind viele dieser Jungen der älteren Generation weit auch überlegen. Es ist erfreulich, zwei jungen Künstlern wie Brunner und Spala zu begegnen. Spala ist ein sympathischer Künstler, der die Kraft hat, mit naiven Sinnen der Natur sich zu nähern und sich vor ihr sicher zurechtfindet. Brunners kräftige Illustrationen zu einem Don Quijotbuch gehören zu den besten Sachen dieses Teiles der Ausstellung. Als Illustrator gehört Brunner schon jetzt zu den verlässlichsten Künstlern. Dass er in der Komposition in Dürer stark befangen ist und seine Linie in den schönen, obligaten Dissonanzen Grecos sich krümmt, soll hier nicht als Tadel stehen. Mit einer ganzen Kollektion ist Nechleba vertreten. Dieser junge Künstler irrt mit seinem Talent an Rembrandt herum, ohne mehr als eine kulissenhaft gekünstelte Wärme zu erzielen. Als Bildhauer wäre Stursa zu erwähnen, ein hier stark überschätzter, wenn auch talentierter, so doch in der Erfindung einseitiger Künstler.

Ein eigener Saal gehört den Franzosen. Die Generation von 1870 und ihre Nachfolger. Zwei Monets, (eine prachtvolle Seelandschaft), zwei Signacs, Vuillards bekanntes Interieur in rosa von leichter, pastellartiger Oberfläche, einige Bonnards, Roussels griechische Träumereien, weiters schwächere Bilder Despagnats, Doucets. Van Dongens ornamental geteilte Flächen wirken leer. H. F.

HANS HOLBEIN D. J. NAHESTEHEND, JUNGER ENGLÄNDER
AUSSTELLUNG VON WERKEN AUS HEIDELBERGER PRIVATBESITZ

STUTTGART

Im Königlichen Kupferstichkabinett findet eine ausgezeichnete Ausstellung von 300 Steinzeichnungen Daumiers aus der Sammlung Eduard Fuchs statt. Der Katalog giebt ein so gutes knappes Lebensbild Daumiers, dass wir es uns nicht versagen es auszugsweise hier abzudrucken:

Honoré Daumier wurde 1810 in Marseille geboren, als Sohn eines armen Glasermeisters, der zwar selber Verse machte und, um dafür mehr Erfolg zu finden, eigens nach Paris übersiedelte, für seines Sohnes künstlerische Neigungen aber gar kein Verständnis zeigte. So wurde Honoré erst Laufbursche bei einem Advokaten, dann Lehrling bei einem Buchhändler und schliesslich Lithograph, als welcher er, wie bei uns der junge Menzel, durch Zeichnen von Notentiteln und dergleichen seinen Unterhalt bestritt. Mit einigen satirischen Blättern erregte er die Aufmerksamkeit Charles Philipons, der 1830 gegen Louis-Philippe und sein Bürgerkönigtum eine illustriere satirische Wochenschrift die „Caricature" gegründet hatte und nun mit scharfem Blick in Daumier seinen Künstler entdeckte. So wurde Daumier politischer Karikaturist und bekam als solcher 1832 auch das Gefängnis zu kosten. 1835 wurde die „Caricature" verboten. Von da ab bildete Philipon's zweites Blatt, die 1832 gegründete harmlosere Tageszeitung „Charivari", das Feld für Daumiers Zeichenkunst, die sich nun weniger gegen einzelne politische Persönlichkeiten richtete als gegen die Schwächen der Zeit im allgemeinen. Börsenschwindler und Industrieritter, Spiessbürger, Sonntagsjäger, Blaustrümpfe, Advokaten, das Theatervolk von der Bühne wie von der Galerie, nicht zum wenigsten auch die Kollegen von der Kunst, sie alle werden vorgenommen. Erst mit dem Jahre 1848 erhält Daumiers Karikatur wieder einen politischen Einschlag: Die Figur des „Ratapoil" tritt auf, dieses Spottbild des Bonapartismus, dann aus den 60er Jahren die Darstellungen aus dem

Leben und Treiben der Deputierten und endlich von wahrhaft monumentaler Grösse in Erfindung und Darstellung die Blätter auf 1870/71 . . .

Man weiss, dass Daumier sich nicht wohl gefühlt hat in der Karikatur, dass er sich aus dem Journalismus hinaussehnte in die freie hohe Kunst. In engerem, künstlerisch vorgeschrittenerem Kreise hat man ihn von jeher hoch bewertet. Sein literarischer Namensvetter und Geistesverwandter Balzac hat von ihm gesagt: „Dieser Kerl da hat etwas von Michelangelo unter dem Fell", und Daubigny, als er unter Michelangelos sixtinischer Decke stand: „Das sieht aus wie von Daumier". So, wenn auch vereinzelt, schon damals. Und jetzt kann wohl kein Zweifel mehr sein: der Ehrenplatz, den man Millet eingeräumt hat, gebührt in Wahrheit Daumier. 1879 ist Daumier in Valmondois bei Paris arm, wie er geboren wurde, gestorben.

BERLIN

Die große Kunstausstellung 1914

Als der selige Pietsch noch lebte, der drei Menschenalter sah, erschienen über solch eine „Grosse Ausstellung" an die zwanzig Artikel, so dass eine künstliche Resonanz auch der mittelmässigsten Jahrgänge geschaffen wurde. Das Urteil wurde gediegen, eingehend und weitschweifig gesprochen, — „doch aus der Untat wurde keiner klug". Ist wohl auch kaum nötig gewesen, denn hier war, ist und wird sein: die bürgerliche Küche der Kunst, für die, denen sich Bürgerlichkeit mit Kunst verträgt. Wir in „Kunst und Künstler" gehören nicht zu diesen Kostgängern, und uns gehen die landläufigen Unternehmungen draussen in Moabit zwischen den Eisenbahnen im Grunde nichts an. Da ich aber den Ehrgeiz habe, als Referent der „Grossen" mein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum zu feiern, so tauche ich denn auch diesmal hinunter in die „halles d'huile" . . . Sage mir, wem du die Ehre der Sonderausstellungen einräumst, und ich werde dir sagen, wer du bist. Diese kleinen Feste, die den Schosskindern der Malergenossenschaft gegeben werden, sind sehr oft etwas wie die Stimmgabel des grossen Konzerts. Sie lassen, heuer wenigstens, sichere Rückschlüsse zu auf den künstlerischen Wert und Unwert, auf die tiefwurzelnden Mängel und die relativen Vorzüge des Ganzen. Wie nämlich dieses Ganze nur eine Niveauausstellung ist (in der Kunst interessieren die Niveaus, selbst wenn sie eine gewisse Höhe erreicht haben, auf die Dauer nicht), so tritt auch in den Kabinetten keine entschiedene Persönlichkeit uns entgegen, die den Trieb nach der „nouveauté" hätte, der aufrichtigen und eigenartigen Modernität. Da hat man zunächst die stille, ruhige, auf gutem Handwerk fussende, feine Künstlernatur — Carl Albrecht; er malt gefällige, vielseitige Sachen, in bescheidenen Formaten; er malt diese Dinge aus sich heraus, vielleicht ohne an Ausstellungsfähigkeit oder an ein Publikum unmittelbar zu denken. Aber er hat, konventionell wie er schliesslich ist, sein grosses Publikum und ist für eine Ausstellung dieser Gattung eine Art Zugkraft. Alles zu sehr nature morte, unbeseelt, ohne den Organismus des Lebens, kühl, — obwohl dies ein Künstler ist, der am liebsten mit sich selbst in Harmonie bleibt und auf die innere Stimme hört, die die Naturanschauung in ihm löst. Es muss also wohl die malerische Form sein, die uns den Eindruck vermittelt, als käme dies weit, weit aus den Zeiten her — verwehende, oft kokette Romantik . . . Es folgt Kappstein, der wahrlich nicht von Gott zum Künstler eingesetzt wurde, aber mit seinem bescheidenen Pfunde honett wuchert. Ein Jägersmann, ein Freund der Tiere, der illustrierend aufzeichnet; im Landschaftlichen kaltherzig; Orient und Occident ununterschieden im farbigen Abglanz. Schad-Rossa schliesst sich an, der mächtig als „Talent" sich fühlt und Lichtmalerisches in Masse leistet, mehr kraftmeierisch, als mit der entsagenden, pünktlichen Ehrlichkeit; in den weiblichen Akten eine verkappte Akademie. Hier wie in Clarenbachs theatralischer Landschaftsschilderei ein falscher Charme; Oberflächenkunst. Missverstandener Impressionismus. Man hat das Gefühl: diese Maler könnten auch ganz anders. Das Sujet steht immer im Vordergrund; die Form ist forciert und etwas Zufälliges. Dagegen bin ich bei August von Brandis überzeugt, dass er den ehrlichsten Willen zur malerischen Formsuche hat. Ich habe für diesen charmanten Künstler immer eine Schwäche gehabt und habe ihn stets aus dem Wust seiner Umgebungen als ringende Seele hervorgehoben. Er hat freilich noch immer nicht die rechte Demut und Einfachheit der Natur gegenüber; überdies verführt ihn seine wenig ergiebige Palette, sein dunkler, starr glänzender, mit Tonalitäten spielerisch verfahrender Kolorismus in Monotonie, in Manieriertheit. Immerhin aber haben seine Interieurs eine merkwürdige Stimmungskraft, die Blumen, die er so liebt, haben Schimmer und Duft, und seine Figuren atmen im Raum. Er gehe nach Paris, seine Palette aufzuhellen, dort Leben und Licht und Bewegung zu sehen! — Pautsch liefert im wesentlichen ethnologische Bilderbogen aus Russisch-Polen; sehr imposant; im Linearen manchmal charakteristisch, — aber als Malerei genossen, dekorativste Handwerksarbeit . . . Von Max Uth sind zwölf Arbeiten zu sehen. Der Maler ist dieser Tage gestorben; in seinen besten Jahren. Es war sein letzter „Salon". Dieser Künstler zog einst mit anderen Genossen vom Stamm der Sezession in den Glaspalast, um Gärung in die behagliche Gleichgültigkeit zu bringen. Der Sturm legte sich bald, und alles kehrte zur Ordnung zurück. Ganz vergeblich ist freilich die Arbeit seines kurzen Lebens nicht gewesen, weder für ihn selbst, noch für die Gemeinschaft, der er angehörte. Die neue Ordnung war ja schliesslich besser und willensfähiger als die alte. Max Uth (ursprünglich von Liebermann, Kuehl, Ury, Leistikow und den paar Franzosen beeinflusst, zu denen ihn sein moderner Hang hinzog) gehörte zu jenen Künstlern der mittleren Linie, die sich auf ihre Art mit dem Früh-

impressionismus abzufinden suchten. Das beste, was man ihm nachsagen kann, ist die Liebe, die er zur deutschen Landschaft hegte: er kannte die stillen Reize der Mark; er kannte die Niederungen unseres Kontinents, nördliche wie östliche Seegefilde, und er brachte auch für den deutschen Süden ein gewisses Temperament auf. Zuletzt hat er in Schwaben gearbeitet . . . Diese immer leistungsfähigen Produzenten von Mittelgut geben der Ausstellung Rahmen und Relief. Ein Hauptstück bietet die „Retrospektive" aus der Zeit Wilhelms I., die wahrhaftig kein augusteisch Alter vorstellte, denn jene Zeit hatte anderes zu thun. Man hätte sich schon eine bessere Epoche aussuchen können als diese, deren Ruf, wenigstens in der gebotenen Sammlung, nicht einmal Menzel rettet. Sie ist überdies genau so unsystematisch und willkürlich zusammengebracht wie die Abteilung für Aquarelle und Pastelle, in die sich, dank einer guten Ironie, drei fabelhafte Stücke des Edgar Degas verirrt haben. Degas in einer offiziellen Ausstellung; dieser grimmige „Salon"-Hasser, der seit seiner grünenden Jugend freiwillig mit allen Kunstmärkten gebrochen hat. Jede Ausstellung hält er für eine Profanation: „C'est un crime". Am 19. Juli wird er siebzig Jahr alt; über dieses Geburtstagsgeschenk wird er nicht sehr beglückt sein. Julius Elias

Die Galerie K. Haberstock, in der der Kreis Feuerbach, Leibl, Trübner, Schuch stets mit wichtigen Werken vertreten ist, veranstaltete kürzlich eine Ausstellung älterer und neuerer Arbeiten von Wilhelm Trübner. Wir reproduzieren von ihnen ein wenig bekanntes sehr ausdrucksvolles Damenbildnis von 1877.

LEIPZIG

Über die *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* soll jetzt nur angemerkt werden, dass der Erfolg der seit Jahren aufgewandten Mühe entspricht. Die vortreffliche Gelegenheit, die durch diese Ausstellung geschaffen worden ist, soll an dieser Stelle benutzt werden, um in einer Reihe von Aufsätzen (die erste Abhandlung erscheint im Oktoberheft) aus der Feder von Georg Witkowsky eine Bilanz dessen zu ziehen, was die neue Zeit im Buchgewerbe und in der Buchkunst geleistet hat. Da diese ausführlichen, illustrierten Aufsätze allerenden an das jetzt in Leipzig Gezeigte anknüpfen wollen, werden sie zugleich mittelbar ein Bericht der Ausstellung sein. Vorläufig sei nur konstatiert, dass die Leipziger Veranstaltung imposant ist, trotzdem der Ausstellungsplatz durch seine Grösse ungünstig wirkt, die unschönen Gebäude zu weit auseinanderliegen und das Ausstellungsmaterial in einer verwirrenden Weise gehäuft worden ist. Man hat sich vorher nicht vorgestellt, dass mit einem so kleinen Objekt, wie das Buch es ist, so geschlossene Ausstellungswirkungen erzielt werden können. Die Veranstaltung ist im besten Sinne interessant und in vielen Teilen sehr wertvoll. Besonders erfreulich wirkt die Überlegenheit Deutschlands; es ist kein Zweifel mehr, dass wir zurzeit im internationalen Wettbewerb führen, nicht nur was die Quantität der Produktion betrifft, sondern auch in bezug auf die Qualität. Besondere Glanzpunkte der Riesenausstellung sind die Kojen der deutschen Verlage — vor allem München und Leipzig haben effektvoll auszustellen verstanden —, ist die Abteilung der historischen Graphik von der Urzeit bis ins neunzehnte Jahrhundert, im oberen Stockwerk der „Halle der Kultur", ist die Abteilung, wo glänzende Beispiele des Flachdrucks aus einigen der besten Privatsammlungen gezeigt werden, sind die Räume mit alten und modernen Einbänden und die Kojen, wo Schriften aller Zeiten gezeigt werden. Man sieht sich von einem ungeheuren Material überschwemmt, so dass man diese Ausstellung wochenlang eigentlich studieren muß, wenn man sie wirklich kennen lernen will.

Der Gesamteindruck ist ein großes Erstaunen darüber, wie unendlich viel gedruckt und welche Sorgfalt auf die Herstellung des Buches verwandt wird. Man darf aber nicht in den Irrtum verfallen, zu glauben, es würde ebensoviel gelesen. Die Zeit des passionierten Lesens ist, im Gegenteil, offenbar vorbei. Es giebt drei Phasen, die das Buch durchzumachen hat. In der ersten liegt es ungebunden umher, wird gelesen, zerlesen und fortgeworfen. Man achtet das Buch noch nicht. Man braucht es noch nicht durchaus zum Leben, man lernt erst das Lesen. In der zweiten Phase wird das Buch gebunden, der Leser macht es sich wirklich mit Ehrfurcht und Leidenschaft zu eigen. Dieses ist die Epoche eigentlich geistiger Kultur. Wir haben sie bereits hinter uns. In der dritten Epoche wird der Inhalt gleichgültiger, weil man den klassischen Besitz genau schon kennt oder zu kennen glaubt und ganz Wesentliches selten nur noch hinzukommt; dafür werden nun Einband und Ausstattung wichtig. Das Buch wird ein artistisches Objekt, das man für eine gut aussehende Bibliothek braucht, das man selten aber nur oder flüchtig aufschlägt. Das Buch wird nicht mehr so sehr zum Lesen gemacht, — dafür ist die Zeitung nun da — als vielmehr zum Ansehen. In dieser Phase stehen wir. Die Ausstellung zeigt es sehr deutlich, wie die besten, die geschmackvollsten Verleger zuerst oft an den schönen Einband, an die gute Type, die edel ausgeglichene Druckseite und den Schmuck denken und dann erst an den Inhalt. Daher die vielen neu herausgegebenen alten Werke.

Um alles zu sagen: wenn man sich hier den soignierten Bibliophilen in seiner schönen Bibliothek vorstellt, in einem wundervoll gebundenen und gedruckten Buch blätternd und dort, in einer Ecke hockend, einen Jüngling, mit gerötetem Gesicht selbstvergessen in einem rücksichtslos umgebogenen Reklambändchen lesend, die Seiten verschlingend — wem wäre dieser selbstvergessene Leser nicht lieber! Er hat die Kultur des Wachsens und Werdens; jener gebildete Bibliophile hat nur die Kultur der Sättigung. In diesem Sinne ist die Leipziger Buchausstellung ein imponierendes Denkmal beginnender wirtschaftlicher und sozialer Saturiertheit. K. Sch.

CHRONIK

Ein Protest der Franzosen.

Vor einigen Wochen begegneten sich Léon Bonnat und Edgar Degas. Bonnat schüttete seinem Jugendfreund das Herz aus:

„In Kopenhagen ist eine grosse, retrospektive Ausstellung der französischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert veranstaltet worden. Weder Raphael Collin, noch C. Cormon, noch Jean Paul Laurens, noch Léon Lhermitte, noch Antonie Mercié, noch René de Saint Marceau sind dort vertreten — und ich auch nicht. Es ist unerhört, dass die Ausstellungskommissionen seit Jahren die Akademie und die Ecole des beaux-arts immer übergehen. Gehören wir nicht zur französischen Kunst?"

„Ich verstehe nicht," antwortete Degas, „dass einen Mann wie dich das beunruhigen kann. Du hast mehr erreicht als ich. Du bist Mitglied des Instituts, Direktor der Ecole des Beaux-Arts; du hast den Gross-Cordon der Ehrenlegion — was willst du noch mehr?" „Im Ausland spricht man von dir. Die Akademie und ich werden übergangen," klagte Bonnat heftiger.

Degas schwieg. Bonnat ging und fand in den Kreisen des Instituts und der staatlichen Kunstschule ein offneres Ohr. Seine Kollegen verstanden seinen Schmerz, empfanden mit ihm und gewannen die vornehmste Kunstzeitschrift Frankreichs für einen Protest. „La revue de l'art ancien et moderne" ist eine Monatsschrift, die seit zwanzig Jahren im Kielwasser der Akademie treibt. In diesem Blatt hat Emile Dacier im Namen der Gekränkten das Wort ergriffen und Klage gegen Karl Madsen, den tüchtigen Organisator der dänischen Ausstellung erhoben, dass er Harpignies, Henri Martin, René Ménard, Roll, Cottet nicht einlud, dafür (ausser der würdgen Vertretung der Toten) Asselin, Doucet, Picart le Doux und Friesz, dessen Franzosentum in Frage gestellt wird. Besnard ist in Kopenhagen nur mit einem kleinen Bild, Henri Matisse dagegen mit vier Arbeiten, Simon mit einem, Marquet mit vier Bildern vertreten. Und eine solche Ausstellung wird als vollständig und bedeutend gepriesen!

Es ist richtig, Karl Madsens Überblick über die französische Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist nicht vollständig, kann nicht vollständig sein, wenn die Künstler der Akademie und der Staatsschule fehlen. Auch das Bild, das sich die Leser dieser Zeitschrift von der französischen Kunstentwicklung machen, ist nicht vollständig, da sie meistens von Manet, Degas, Monet, Cézanne hören, Namen, die die alte und vornehme Pariser Kunstzeitschrift „La revue de l'art ancien et moderne" noch niemals genannt hat und ihren Mitarbeitern verboten hat, zu zitieren. Immerhin, diese alte und vornehme Kunstzeitschrift ist in letzter Zeit gewahr worden, dass von jenen fragwürdigen Künstlern doch soviel gesprochen wird, dass es dem Kreise „wahrer" Künstler, dem „La revue de l'art ancien et moderne" dient, schaden könnte. Da ist Louis de Fourcand, Dozent an der Ecole des Beaux-Arts und Kunstkritiker des „Gaulois" auf die vorzügliche Idee gekommen, unter dem Titel „Salon d'Academie" alle zwei Jahre eine Ausstellung der französischen staatlichen Kunstschulen zu veranstalten, und man hofft, das Ansehen gewisser Maler wie Renoir, Cézanne, Lautrec durch diese Ausstellungen solider Kunst endgültig zu erschüttern.

Was können die Franzosen selbst von diesen Salons erhoffen, wenn es von den jetzigen Salons in Frankreich selbst schon heisst: „Je crois donc qu'on peut faire ce reproche à la peinture de la Société nationale qu'elle n'ajoute rien à notre fonds d'images," wie Schnerb kürzlich in der „Gazette des Beaux-Arts" schrieb?

Ein Bibelwort lautet: „Verheiratet euch nicht in eurem Trotz."

Die französischen Akademiker spannen seit vierzig Jahren alle ihre Kräfte zu einem trotzigen Kampf, um durch „Richtig-Malen im akademischen Sinne" zeitliche Güter zu erringen. Und wenn sie die Stufenleiter von Prix de Rome und Hors Concours durchlaufen haben und am Ende des Lebens Membre l'Institut und Grand Cordon de la Legion d'Honneur sind, halten sie sich mit Ingres, auf den sie sich berufen, für gleichberechtigt. Man staunt über das tiefe geistige Niveau dieser Menschen. Man begreift nicht, wie es ihnen gelingt, sich vom Leben so völlig abzuschliessen, dass sie alle Entwicklungsphänomene der Kunst nicht nur übersehen — sondern überhaupt nicht sehen. Es ist Thatsache, dass die Ecole des Beaux-Arts Manet heute noch nicht anerkennt. Das neue Ethos, das Gustave Moreau der Jugend seiner Zeit schenkte, indem er seine Schüler Guérin, Flandrin, Schnerb, Marquet, Desvallière, Henri Matisse von neuem auf Poussin lenkte, ist vor den steinernen Mauern der französischen Kunstschule zurückgeprallt. Und man ahnt nicht im Ausland, wo man sich mit der lebendigen Kunst Frankreichs beschäftigt, wie breit die Wirkungsfläche der akamedischen Kunst in Frankreich ist — vielleicht hundertmal breiter als in Deutschland. Kaum ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass Privatsammler in der französischen Provinz niemals ein gutes Bild kaufen. Kürzlich wurde die zweiundzwanzigste Kunstausstellung in Monaco geschlossen; es wurden 46 Bilder, 20 Aquarelle und etwa 100 Skulpturen und Kleinplastiken für 124763 Franks verkauft, unter denen sich nicht ein Name befindet, der uns teuer ist, ja von denen kaum ein Drittel in der bescheidensten Provinzausstellung Deutschlands zugelassen würde. Die Jahresausstellungen in Bordeaux, Lyon, Marseille und Nancy sind um nichts besser; nur in Le Havre,

Rouen und Nantes finden zuweilen Kunstausstellungen von einem etwas höhern Niveau statt. 95 Prozent aller Franzosen pflegen und kaufen die platteste und jämmerlichste Akademiekunst: Prix de Rome und Hors Concours.

Aus den Kreisen der Akademie heraus werden wir Deutschen zuweilen „Barbaren" genannt. Es ist zu hoffen und zu wünschen, dass der Protest der Akademiker die Schätzung der Werke von Manet, Monet, Renoir und Cézanne herabsetzt und im Preise mindert. „Wir Barbaren" werden die Franzosen gern von den letzten Werken dieser Grossen ihres Landes befreien und ihnen das Kunsthandwerk der Betitelten und mit Orden Behängten überlassen. Wir Barbaren sprechen mit Charles Pegny: „Tout au fond nous sommes les hommes du salut eternel et nos adversaires sont les hommes du salut temporel." Wir suchen die Ewigkeitswerte in der Kunst und lassen den Franzosen selbst gern die Eintagskunst der geistig Armen. Otto Grautoff.

ALBERT BALLIN UND DIE DEUTSCHE KUNST.

Die Leser dieser Zeitschrift werden sich des offenen Briefes erinnern, den Karl Scheffler im Novemberheft des vergangenen Jahres an Herrn Albert Ballin, Generaldirektor der Hamburg-Amerika-Linie, gerichtet hat. Einige Leser von „Kunst und Künstler" werden vielleicht wie der Unterzeichnete noch heute – nach acht Monaten – jedes neue Heft dieser Zeitschrift in der Erwartung durchblättern, dass es endlich die Antwort Ballins bringt. Sie ist bis jetzt ausgeblieben. Inzwischen ist ein neues Schiff fertiggestellt worden, das ebenso wie der „Imperator" seine Innenausstattung von Pseudokünstlern erfahren hat. Auch das „Vaterland" hat einen Salon im Louis XVI.-Stil erhalten. Ein französischer Arbeiter, der an diesem Parvenüspiel mitgearbeitet hat, schrieb darüber im Maiheft der „L'Art de France":

„Vous le voyez, les Allemands font aussi bien le style Louis XVI. que les Français . . . . au fond, nos ouvrages sont toujours tenus en estime partout. Mais, cette fois, la maison de Francfort (welches diesen Salon ausgeführt hat) triche, car elle s'approprie la paternité d'un travail qui n'appartient qu' aux Français . . . . Les Allemands travaillent aussi bien que les Français, à la condition toutefois que les travaux qu'ils présentent arrivent de France." Der Herausgeber der Zeitschrift fügte hinzu: „On voit que les Allemands ne soint point si sûrs de leurs artisans et de leurs ouvriers, puisque pour l'aménagement intérieur d'un paquebot dont ils ont voulu faire le plus beau spécimen de leurs navires, ils se sont adressés à des maisons françaises."

Der französische Arbeiter und der französische Redakteur haben sich in der Beurteilung eines der Ballinischen Schiffe kein Mass, keine Zurückhaltung, keinen literarischen Takt auferlegt. Tricher heisst auf deutsch: betrügen, fälschen, fuschern. Der Hohn in den letzten Worten des Herausgebers wird jedem Ohr verständlich klingen.

Die Art, in der Ballin dem deutschen Kunststil, dem deutschen Formwillen ein Armutszeugnis ausstellt, ist ein Verrat am Deutschtum. Bedeutende Architekten unseres Landes haben genügende Proben eines konstruktiven Geistes, eines zeitgemässen Empfindens und eines differenzierten Geschmacks abgelegt, um zu Aufgaben herangezogen zu werden, wie Ballin sie zu vergeben hat. In einer Zeit, in der die kulturellen und politischen Verhältnisse nachbarlicher Länder sich zuspitzen, sollte ein Mann, der wie Albert Ballin, auf so verantwortungsvollem Posten steht, Nationalgefühl genug haben, um sich eine Ehre daraus zu machen seine Schiffsbauwerke, die die Erde umkreisen, von dem stärksten und deutschesten Architekten ausbauen zu lassen. Wenn deutsche Museen und Galerien gute französische Bilder kaufen, empören sich alldeutsche Gemüter. Wenn aber der grösste deutsche Schiffsbauherr seine schwimmenden Welten, die aller Herren Länder besuchen, in einem französischen Stil, der obendrein missverstanden und falsch angewandt ist, ausstattet, so fühlen dieselben Alldeutschen nicht, dass sie auch einmal positive Arbeit leisten könnten, wenn sie versuchen würden, den Bauherrn zu der Kunst und zu den Künstlern seines Landes zu überzeugen. Otto Grautoff.

Anmerkung der Redaktion: Die Gerechtigkeit gebietet hinzuzufügen, dass man hört, Ballin habe sich, um ein jetzt im Bau befindliches Schiff — allerdings nur eines der ostafrikanischen Linie — mehr in dem hier geforderten Sinne auszubauen, mit Hermann Muthesius in Verbindung gesetzt.

WILHELM TRÜBNER, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT BEI KARL HABERSTOCK, BERLIN

NEUE BÜCHER

Jakob Burckhardt. Briefe an einen Architekten (1870 bis 1889). Bei Georg Müller und Eugen Rentsch in München. 1913.

Jakob Burckhardt. Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller. Mit einer Einleitung über Heinrich von Geymüller und mit Erläuterungen von Dr. Carl Neumann. — Bei Georg Müller und Eugen Rentsch in München 1914.

Jakob Burckhardts schöpferische Stellung in der Kunst- und Kulturgeschichte erscheint sowohl vom Standpunkt der Wissenschaftsentwicklung wie in ihren Forschungsergebnissen höchst eigenartig: Man muss sich vergegenwärtigen, dass er teilweise für das weitumfassende historische Gebiet, das er während seines langen arbeitsreichen Lebens behandelte, die Spezialdisziplinen überhaupt erst schuf, und dass er um die Mitte des vorigen Jahrhunderts manchem Thatsachenbereich, der heute, nicht zum wenigsten durch ihn selbst, für alle Welt erschlossen liegt, damals noch als einer terra incognita gegenüberstand. Deshalb dünkt uns schon allein die Energie, mit der solche Materialmassen wissenschaftlich bewältigt wurden, ungeheuer und bewunderungswürdig, wenn es sich auch je länger je mehr herausstellt, dass die Einzelergebnisse von Burckhardts Arbeit vielfach der Korrektur bedürfen, und dass er, trotz aller vielgeschäftigen Umsicht, den Umfang des historischen Materials, wie es sich für uns Nachkommen täglich reicher enthüllt, doch beträchtlich unterschätzte. Es ist nicht nur dieser von uns allen heute empfundene Materialüberfluss, der uns vor jeder historischen Synthese bangen lässt, sondern vielmehr auch der uns mangelnde persönliche Mut einer bestimmt gerichteten, in ihrem Willen scharf umgrenzten Individualität, die sich, kraft dieser Eigenschaften, alle Materialfülle stets zu unterwerfen weiss, und die Jakob Burckhardt in so hohem Maass besass.

Nicht zufällig hat gerade Burckhardt als das Ideal der Renaissance den Begriff der Wiedererweckung der Persönlichkeit konstituiert: in der Höchstschätzung eines individualistischen Heldentums wusste er sich mit Friedrich Nietzsche eins. Und es erscheint charakteristisch für jene geschichtswissenschaftliche Periode, dass sie, gleichzeitig und in räumlich nächster Nähe, zwei Geistesvertreter hervorbrachte, die demselben Ideal der Persönlichkeit zum Ausdruck verhalfen; nur dass sozusagen die dynamische Richtung, in der es bei Burckhardt hier, bei Nietzsche dort geschah, sehr entgegengesetzt war, und, um eben mit Nietzsches berühmter Alternative zu reden, der objektivere Burckhardt dem apollinischen, der ganz subjektive Nietzsche aber einem dionysischen Persönlichkeitstypus den Vorzug gab.

Jakob Burckhardts geschichtswissenschaftliche Lebensanschauung war durchaus aristokratisch und idealistisch. Für ihn bedeutete die Geschichte die Erfolge der Thaten und Gedanken grosser Helden. Die Menge hingegen, das demokratische „Milieu", das, vor allem mit seinen wirtschaftlichen Einflüssen, in der neuesten Historiographie eine so grosse Rolle spielt, galt ihm nur als rohe, stumpfe Masse, unfähig, einer Entwicklung produktiv weiter zu helfen. Aus diesem Gesichtswinkel heraus versteht man nun auch, weshalb Burckhardt in seiner von den Altertumsforschern stark kritisierten „Griechischen Kulturgeschichte" sich so ganz einseitig auf die Schriftsteller als Quellen beschränkte und die gesamte epigraphische Überlieferung aus dem Spiele liess: diese „Documents humains", aus denen sein jüngerer Wissenschaftsgenosse, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, zum Beispiel, die ganze Lebendigkeit seiner Anschauung schöpft, besagte nämlich mit ihrem kleinbürgerlichen Detailvielerlei nur wenig für die einheitlich konsequente Abfolge grosser Männer und Ideen, die allein Jakob Burckhardt interessierte. Seine Kulturgeschichte, vor allem auch die so berühmte der italienischen Renaissance, musste deshalb notwendig stilisieren und häufig ihren Inhalt von synthetischen Allgemeinbegriffen induktiv ableiten, die freilich stets von solcher persönlicher Kraft sind, dass sie unsere Vorstellung jener Zeiten absolut beherrschen. Deshalb erscheint es auch sehr fragwürdig, ob man gut daran tat, Burckhardts umfassende Geschichtswerke, wie die italienische Kulturgeschichte und den Cicerone, in „verbesserten Ausgaben" neu aufzulegen, die die Unmenge neu gefundener Materialthatsachen unter die fixierten historischen Begriffe noch einzuordnen suchen. Denn das einzigartige Wesen dieser Darstellungen beruht keineswegs so sehr in einer materiell erschöpfenden Vollständigkeit, als vielmehr in dem systematischen Aufbau, in einem gleichsam ästhetischen Aufeinanderbeziehen der geschichtlichen Erscheinungen und Ereignisse. Wollte Burckhardt persönlich auch nichts von eigentlicher Philosophie wissen — davon hielt ihn vor allem schon sein starkes Anschaulichkeitsbedürfnis ab —, so war er doch durchaus ein systematischer Kopf, der sich auch die vergangenen Dinge nach leitenden Gesichtspunkten zurecht- und auseinanderlegte, während ihn die Historie als Epos, mit ihren dramatischen und menschlichen Emotionen, erst in zweiter Linie interessierte: so hat er aus der Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur ein System dieses Stils in all seiner Verzweigung und gegenständlichen Verwirklichung gemacht, wie es sich kein Architekt besser wünschen kann. Deshalb wird dieses Renaissance-

buch denn auch ob seiner dinglichen Klarheit fast mehr von den Architekten selbst als von den eigentlichen Kunsthistorikern geschätzt.

Ein solcher Architekt, der durch Burckhardts Buch zu der klassischen Baukunst Italiens geführt wurde, war der zwanzig Jahre jüngere Heinrich Baron von Geymüller, der Teilnehmer an dem zweiten hier zu besprechenden Briefwechsel. Mit Vorliebe pflegte er sich als Jünger Jakob Burckhardts und der von ihm vertretenen Renaissanceidee zu bezeichnen, und in seinen grossen wissenschaftlichen Werken, über Bramante, St. Peter, über die Baukunst der Renaissance in Toscana und die Renaissancearchitektur in Frankreich, stellt er thatsächlich die theoretische Parallele dar zu jener praktischen Renaissance der Renaissance, wie sie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durch Gottfried Semper, Lucae, Wallot und Bluntschli, verwirklicht werde. — Geymüller und Burckhardt konnten sich in ihrem wissenschaftlichen Streben gut ergänzen: Burckhardt ist zweifellos die grössere Persönlichkeit, der subjektive Gestalter intuitiv erschauter historischer Zusammenhänge, Geymüller der tüchtigere Gelehrte im alten deutschen Sinn der treuen Genauigkeit im Einzelnen. Seiner Kunstanschauung nach war Geymüller durchaus Klassizist, und ein Abweichen von der geheiligten Formenlehre der Renaissance wäre ihm als Todsünde erschienen. Nach seinem Tod ist in der That von ihm eine Schrift über „Kunst und Christentum" herausgekommen, die Geymüllers innerste Überzeugung von einer Parallele des Evangeliums mit der Renaissance bis ins Letzte ausführt. Charakteristisch für diese Alleingeltung der Renaissanceformen in Geymüllers — wie Burckhardts — Anschauung ist auch folgendes Erlebnis: gesprächsweise kam einmal die Rede darauf, wer der grösste moderne Architekt sei. Geymüller nannte sofort K. Schinkel, indem er hinzufügte: „Der Stuttgarter Theodor Fischer soll ja auch sehr bedeutend sein. Allein neulich sah ich Konkurrenzentwürfe von ihm, die gar keine Details — Gesimse, Profile — hatten. Ich kann mir unmöglich denken, dass er das alles selbst gemacht hat. Vielleicht wird es als Arbeit seiner Schüler ohne Kontrolle aus seinem Atelier hinausgegangen sein." — In ähnlicher Weise würden auch die praktischen Architekten der neuen Renaissance, Wallot, Messel, Gabriel von Seidl und selbst noch der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann über die rein als geschlossene Masse wirkende moderne Bauweise, die das formale Detailglied verschmäht, geurteilt haben. —

Der Konservativismus der klassischen Form und der Kult der grossen historischen Persönlichkeit bilden den Wesenskern von Geymüllers wie Burckhardts geistiger Weltanschauung. Burckhardts heroisches Ideal ist freilich von einer durchaus friedfertigen und harmonischen Gestalt im Gegensatz zu Nietzsches revolutionären Übermenschen. Jakob Burckhardt erscheint entschieden als ein Bestätiger bestehender Werte im Gegensatz zu jenem gewalttätigen Umwerter aller Werte. Wie gerade aus seinen Briefen in Wiederholung hervorgeht, tritt er konservativ für den Vorzug der Geburt und des Besitzes, für Regierungsautorität und Religion ein und sucht sich andererseits gegen Neuerungen, wie das allgemeine Wahlrecht und die autoritätsvernichtende Aufklärung der Volksmassen, zu wehren. Bekannt ist auch, wie wenig Burckhardt dem gewaltigen Charakter eines Michelangelo mit seiner psychologisch komplizierten Dynamik gerecht wird. Dieses mangelnde Verständnis äussert sich sowohl mehrfach in seinen Werken wie auch in seinen Briefen, wenn er etwa im „Cicerone" dem „Pensieroso" in der Mediceerkapelle seinen bösen und harten Blick vorhält und in der „Baukunst der Renaissance" die wuchtige Wandarchitektur des Treppenhauses der Bibliotheca Laurenziana als eine verhängnisvolle Freiheit, ja, als einen offenen Hohn gegen die Formen tadelt. Unter dem Datum des 7. August 1879 schreibt er in einem Briefe aus London: „Heute im South-Kesington-Museum wieder einmal mit Michelangelo heimlich Händel angefangen, wie fast immer, wo ich ihm begegne, unbeschadet allem Heidenrespekt, den ich vor ihm empfinde." Das Skizzenhafte und Suggestive, das genial Unvollendete bei dem grossen Bildhauer versteht er natürlich auch nicht.

Und dieselben ästhetischen Momente sind es auch, die ihn mit Entschiedenheit gegen die zeitgenössische Malerei der Courbet und Manet einnehmen und bewirken, dass er kurzerhand den Franzosen Delacroix und den Deutschen Menzel als pöbelhafte Naturen bezeichnet. Sein Entsetzen über die im Paris der achtziger Jahre entstehende Vorliebe für Ribera muss uns fast neugierig machen, welche Steigerung seiner Negation Burckhardt noch möglicherweise finden konnte, hätte er unsere heutige Bewunderung des Greco noch miterlebt. — Aber durch all diese Beschränkung in seinem Empfindungsvermögen erhöhte er doch andererseits wieder seine positiven Gefühlseigenschaften in persönlichstem Maass: wie kein anderer versteht er die elegant architektonisierte Form, Kunstwerke von vornehm graziösem Linienbau, und liebt da gleichmässig die zierlichen Terrakotten Tanagras wie Raffael oder oberitalienische Spätrenaissancebauwerke.

Und in diesem ästhetischen Kreis gibt es nun für ihn keinerlei historische Grenzen: Jakob Burckhardt ist der erste gewesen, der die grossartige schöpferische Phantasie des römischen Barock der jüngeren Periode, der Baukunst der Bernini und Borromini, die in geistvoller Leichtigkeit die tiefsinnige Schwere des ersten Barock der Vignola, Della Porta und Maderna abgelöst hat, wieder verstand und mit Begeisterung würdigte. Überall verlangt er aber, bei allem von ihm freudig zugestandenen Spiel der Phantasie, die bewusste Klarheit der edlen Form. Und deshalb subordiniert Burckhardts Kunstgeschichte mehr malerisch-koloristisch gerichtete Schulen und Perioden den architektonischen, giebt also

stets in der Geschichte der italienischen Renaissance, nach dem klassischen Vorbild des Vasari, dem formal gestaltenden Florenz die Hegemonie über das vorzugsweise malerisch und farbig fühlende Venedig.

In diesem Zusammenhang seien kurz ein paar Bildideen erwähnt, die er seinem andern, weniger bedeutenden Freund, dem Maler und Architekten Max Alioth, dem Adressaten der ersten Briefserie, von Basel nach Paris schrieb. So naiv sie uns auch erscheinen mögen, so geben sie doch mit grosser Deutlichkeit, negativ wie positiv, das charakteristische Ideal von Burckhardts persönlicher Ästhetik. Er schlägt dem in seiner Talentlosigkeit Rat heischenden Freund, um ihn von den Versuchungen des modernen Pariser „Naturalismus" abzulenken, ideale Phantasiearchitekturen vor, die Staffagen in historischem Kostüm beleben: Alioth soll gewissenhaft auf einen guten Kontur achten, der allein den Bildern „Noblesse" verleiht, usw.

Die musikalischen Neigungen, wie sie sich in diesen Briefen enthüllen, gehen selbstverständlich in Temperament und Richtung den bildend-künstlerischen parallel. Am höchsten stehen in Burckhardts Gunst natürlich die drei Meister des späten achtzehnten Jahrhunderts, Gluck, Haydn, Mozart, wegen des graziösen Konturs ihrer melodischen Linie und der rhythmisch geschlossenen Klarheit der einzelnen Motive, Kunstelemente, die bei ihm ja auch in der Architektur den stärksten Widerhall hervorriefen. Bach versteht er mehr von der religiösen und rokokohaften Seite aus wie als grossartig kontrapunktistischen Polyphoniker. Von den Musikern des neunzehnten Jahrhunderts liebt er besonders, ausser dem deutschen Romantiker Weber, die italienische und französische Spieloper, dann vor allem aber den frühen Verdi, dessen nationales, hinreissendes Temperament und die blühende Melodienphantasie ihn immer wieder begeistern. Mit der grössten Energie lehnt er aber, wie sich das aus seinem ganzen Wesen folgerecht ergiebt, Richard Wagner ab, weniger vielleicht wegen der grotesken inneren Stilwidersprüche seines Gesamtkunstwerks, die uns Heutige so stark irritieren, als wegen seines übermenschlichen Temperaments und seiner künstlerisch-revolutionären Natur, welcher für Jakob Burckhardts gemässigt heiteres Empfinden jeder Schönheitssinn abgeht.

Die höchst individuellen ästhetischen Erlebnisse des ersten Kenners der italienischen Renaissance breiten sich auf dem Fond eines unvergleichlich einfachen menschlichen Daseins aus, das Schönheit und Reichtum fast nur im Geistigen findet. Die Genüsse an Essen und Trinken bescheiden sich mit dem kleinbürgerlichen Wohlbehagen an einem nationalen Leibgericht, an einer trefflichen Tasse Kaffee und dem gut geratenen „Heurigen", dem schweizer oder italienischen Landwein. Habgierig ist Burckhardt allein auf alte Kupferstichwerke und gute, möglichst billige Photographien, die ihm seine kunstgeschichtlichen Kollegs illustrieren sollen. Die Weiblein endlich goutiert er mehr von der Seite der „schönen Linie" als aus handgreiflicher Nähe. Über allem menschlichen Dasein schwebt aber ein köstlicher Humor von teilweise recht junggesellenhafter Frische, das Korrelat zu einer tief innerlich pessimistischen Weltanschauung, der Burckhardt, je älter er wurde, desto mehr verfiel.

„In der Beschränkung zeigt sich der Meister." Die souveräne Individualität Burckhardts, wie sie in persönlich reizvollster Weise sich gerade in diesem ganzen Briefwechsel offenbart, befähigte ihn dazu, in solch grossartigem Maass über einen ungeheuren geschichtswissenschaftlichen Stoff Herr zu werden; subjektiv genug zwar häufig, aber doch stets in wissenschaftlicher Synthese, die dem Historiker wohl schwerlich in gleichem Grad zuteil wird, der, von geringerer Persönlichkeit, alles „nur objektiv" zu sehen vermag. —

Erst der geniale Mensch formt aus dem Chaos einer wertunbetonten und begrifflich indifferenten Wirklichkeit den empfindungsbegabten Kosmos seiner eigenen Teleologie. —

Fritz Hoeber.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Das Ghettobuch. Die schönsten Geschichten aus dem Ghetto, herausgegeben von Artur Landsberger. Mit 18 Bildern von F. Feigl. Verlag Georg Müller, München 1914.

Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft von Emil Utitz. Zwei Bände, ein Band mit zwölf Bildtafeln. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1914.

Kunst und Illusion von Julius Pap. Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1914.

ZWÖLFTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 5. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Kunst und Künstler

DIE DEUTSCHE WERKBUNDAUSSTELLUNG IN KÖLN

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Bei den Freunden jener neuartigen Ausdruckskunst, die vor nunmehr bald zwanzig Jahren mit den ersten viel belachteten und verspotteten Äusserungen ihrer eigenwilligen Formenkraft die sogenannte kunstgewerbliche Bewegung ins Leben rief, wurde der Plan einer im Sommer 1914 in Köln zu veranstaltenden Werkbundausstellung gleich bei seinem Bekanntwerden mit ernsten Zweifeln aufgenommen. Eine Ausstellung, so sagte man sich, die eine anschauliche Darstellung des Werkbundgedankens geben wollte, die es sich also zur Aufgabe setzte, die praktischen Resultate jener auf die künstlerische Veredlung der deutschen Arbeit gerichteten Bestrebungen in eindringlicher und überzeugender Weise vorzuführen, war in dem Augenblick, wo die ursprüngliche Idee der Bewegung schon wieder verloren gegangen war und es sich eigentlich nur noch darum handelte, eine Binsenwahrheit durch Wirkung in die Breite zu verallgemeinern, zum mindesten ein sehr gewagtes Unternehmen. Eine solche Ausstellung konnte, wenn ihre Veranstalter sich der Voraussetzungen nicht durchaus bewusst blieben, die für das Gelingen des Unternehmens im einzelnen zu schaffen waren, mehr schaden als nützen, konnte die im Verlauf der jüngsten Entwicklung bereits unruhig und skeptisch gewordenen Freunde leicht noch missmutiger machen und die grosse Schar der unentwegten Gegner, wenn man sich nur die geringste Blösse gab, mit wohlfeilem und stets willkommenem Agitationsstoff versehen. Sollte überhaupt eine Ausstellung gemacht werden, glaubte man, in der Meinung derer, die den Zeitpunkt noch für verfrüht hielten und lieber noch das Resultat mehrjähriger ruhiger und zielbewusster Arbeit abwarten wollten, nur eine pessimistische Äusserung ängstlicher Zweifler sehen zu dürfen, so blieb das Problem des Erfolges jedenfalls mit der Frage verknüpft, ob man entschlossen sein würde, jene notwendigen und unentbehrlichen Voraussetzungen zu schaffen, anzuerkennen und bei der Durchführung im Auge zu behalten.

Eine Ausstellung wie diese, durch ihre pro-

grammatische Bedeutung von höchstem volkswirtschaftlichem Wert, musste vor allen Dingen auf strengste Exklusivität halten; denn jedes, auch das scheinbar gleichgültigste Kompromiss musste den Ausstellungsgedanken gefährden, musste die Idee, auf deren Darstellung und Herausarbeitung alles ankam, verschleiern oder vielleicht gar travestieren. Diese Forderung aber enthält in ihrem Kern gleich die beiden wichtigsten Voraussetzungen, die für das Gelingen der Ausstellung nicht zu entbehren waren und die leider beide in Köln nicht berücksichtigt worden sind. Die Ausstellung musste, da von dem Guten immer nur das Beste gezeigt werden durfte, in ganz bescheidenem Umfang gehalten sein, und sie musste von einer Jury regiert werden, die in ihrem Urteil mit umfassender Sachkenntnis die vollkommenste Reife, Sicherheit und Unbestechlichkeit in Geschmacksfragen verband. Das aber war nur möglich, wenn man nicht nur freiwillig, sondern absichtlich darauf verzichtete, die Ausstellung zum Gegenstand der Fremdenvereinspolitik einer von ehrgeizigen Grossstadtwünschen geleiteten Handelsmetropole werden zu lassen, und wenn man sich darüber klar war, dass der Beigeordnete dieser Stadt, dessen verdienstvolle und im übrigen sehr scharmante Persönlichkeit in diesem Bezug gar nicht in Rechnung gestellt werden durfte, infolge seiner amtlichen, das heisst abhängigen und an tausend persönliche Rücksichten gebundenen Stellung als geschäftsführender Vorsitzender für diese Ausstellung der denkbar ungeeignetste Mann war. Um Missverständnissen vorzubeugen: gegen die organisatorischen Fähigkeiten des Bürgermeisters Karl Rehorst, der sich nach besten Kräften für die Durchführung der Ausstellung eingesetzt hat und der sich auch sonst, als Leiter des Hochbauamts der Stadt Köln, stets als ein tüchtiger, modern gesinnter und umsichtsvoller Meister seines Faches erwiesen hat, soll damit nicht der geringste Einwand erhoben werden. Rehorst ist es dank seines verbindlichen Wesens und seiner diplomatischen Geschicklichkeit gelungen, die Kölner Architekten im Umkreis seines Amtes unter einheitlicher Führung zu einer künstlerischen Ausgestaltung des mehr und mehr sich verjüngenden Stadtbildes heranzuziehen. Eben darum aber war er für die Geschäfte der Ausstellungsleitung nicht die berufene Persönlichkeit. Denn er war gezwungen zu paktieren, Kompromisse zu schliessen und mit Männern zu rechnen, von deren Gutwilligkeit in anderen Fällen sehr oft das Gelingen seiner Ideen abhängig war. Wenn man hört, dass er bei der Gestaltung des Ausstellungsgeländes mit den Entwürfen, Wünschen und Sonderwünschen von achtundvierzig Architekten zu rechnen hatte, so wird ihn niemand um die Aufgabe beneiden, diese vielköpfige Künstlerschar einem leitenden Gedanken unterzuordnen; niemand aber wird sich unter solchen Umständen auch nur einen Augenblick der optimistischen Meinung überlassen, dass es bei einer solchen Massenschau ohne schädigende Kompromisse würde abgehen können. Um eine Ausstellung, die ein Gelände von rund einundeinhalb Kilometer Länge beansprucht, mit Gebäuden von einheitlicher künstlerischer Qualität und Gesinnung zu besetzen, dazu bedurfte es, wenn man nicht alles in eine, praktisch bereits bewährte Hand legen wollte, einer Elite von Baukünstlern, wie sie leider im gegenwärtigen Deutschland kaum schon (oder vielleicht schon wieder: nicht mehr?) zu finden sind.

Man ist in Köln sehr stolz darauf gewesen, dass man für die Ausstellung ein so ideales, durch seine bevorzugte Lage am Rhein besonders geeignetes Gelände zur Verfügung stellen konnte. Da die Dämme der Eisenbahn in knapp dreihundert Meter dem Rheinufer parallel laufen, ist das Terrain in der Tiefenentwicklung sehr beschränkt. Es liegt auf der Deutzer Seite, unterhalb der fürchterlichen, von Schwechten im romanischen Stil erbauten Rheinbrücke, ausserhalb der grossen Verkehrslinien und ganz abseits des Stadtmittelpunktes. Die wichtigste Aufgabe bei der Gestaltung des Ausstellungsplanes war also die, das Gelände in Beziehung zur Stadt zu setzen, es durch städtebauliche Massnahmen mit der Stadt in unmittelbare Verbindung zu bringen. Am wirkungsvollsten wäre diese Aufgabe gelöst worden, wenn die vielgerühmte und in der That auch aussergewöhnlich günstige Lage des Terrains entlang dem Rheinufer hierbei in grosszügiger Weise ausgenutzt worden wäre, wenn etwa in der Mitte des Geländes ein grosser Dampferlandungsplatz geschaffen worden wäre, wie er zum Beispiel in Hamburg am Alsterpavillon zu finden ist, und wenn nun mit dieser zentralen Anlagestelle, die sich in reizvoller Weise hätte ausbilden lassen, ein ständiger Schiffsverkehr von der Stadtseite her eingerichtet worden wäre. Eine solche durch die natürlichen Bedingungen der Situation sehr erleichterte, ja geradezu gebotene Lösung der Verkehrsfrage hätte dann auch für die weitere Aufteilung des Ausstellungsgeländes nützliche Anregungen geben können.

PETER BEHRENS, FESTHALLE

Denn auf solche Weise wäre der Ausstellung wirklich ein grossartiger Mittelpunkt geschaffen worden, ein monumentaler Verkehrsplatz, um den die wichtigsten Gebäude übersichtlich hätten gruppiert werden können und an den sich alles andere, nach Massgabe seiner besonderen Bedeutung, hätte anschliessen lassen. Jetzt befindet sich der Hauptzugang zum Ausstellungsgelände an einer ganz untergeordneten Stelle in der Nähe des Brückenkopfes, und man muss erst den unvermeidlichen Vergnügungspark und eine lange Reihe von untergeordneten und nebensächlichen Kleinbauten passieren, ehe man das Verwaltungsgebäude erreicht, das den Auftakt zur Ausstellung bildet. Man hat also, ehe es richtig losgeht, eine recht beträchtliche und wenig erfreuliche Wegstrecke zurückzulegen, ein Umstand, der zu vorzeitiger Ermüdung führt und den Besucher verärgert, noch ehe er zur Betrachtung der Ausstellung selbst gelangt ist.

Was nun die einzelnen Bauten betrifft, so hätte, da sie ja selbst als Ausstellungsgegenstände gelten und für die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der deutschen Architektur Zeugnis ablegen sollten, ihrer Durchbildung, die äusserste Sorgfalt gewidmet werden müssen. Eine eingehende und liebevolle Behandlung der ihnen gestellten Aufgabe war von den Architekten um so mehr zu fordern, da sie hier, ausser für ihren persönlichen Ruhm, vor allem auch für eine volkswirtschaftlich höchst bedeutungsvolle Idee praktisch zu wirken hatten. Es kam hier nicht nur darauf an, das Niveau zu wahren, sondern mit Aufbietung der besten Kräfte eine rassige und vollwertige Arbeit zu leisten, so dass man die frischen Säfte jungen Wachstums darin kreisen spürt. Statt dessen sieht es aus, als hätte sich eine ehrwürdige Versammlung seniler Akademiker diese Sommerarchitektur mühselig abgerungen; schlimmer noch, als seien die doch immerhin recht anziehenden Aufgaben nur ungern und mit grösster Gleichgültigkeit erledigt worden. Theodor Fischer, der die grosse Haupthalle zu bauen hatte, hat seine Arbeit mit einer Lieblosigkeit gethan, die geradezu frivolen Verrat der guten Sache bedeutet. Wenn er mit anderen Aufträgen, die ihn mehr inter-

essieren, stark überlastet ist, wenn ihn diese Aufgabe nicht sonderlich reizen und anziehen mochte, so hätte er wenigstens uneigennützig genug sein sollen, zurückzutreten und einen seiner vielen, zum Teil ausserordentlich begabten Schüler, etwa Bonatz oder Elsässer, für die Lösung der Aufgabe vorzuschlagen. Auch Behrens, dem die Errichtung der Festhalle übertragen war, hat sich offenbar nicht sonderlich angestrengt. Er hat in etwas vergröbernder Weise ein paar Schinkelsche Motive abgewandelt und bleibt mit diesem Bau weit hinter seinen früheren Leistungen zurück. Das Haus der Farbenschau, das von Muthesius, dem Vater des Werkbundes, gebaut wurde, wirkt nüchtern, erzwungen und langweilig, im Innern sogar reichlich trocken und akademisch, woran auch die kecken Dekorationen des Malers Harold Th. Bengen nichts ändern können. Auch das von Walter Gropius, einem Schüler von Peter Behrens, errichtete Fabrikgebäude und Bureauhaus wirkt recht problematisch. Gropius ist offenbar ein sehr intellektueller Mensch, leider arbeitet er aber auch als Künstler mehr mit seinem klugen Verstand als aus einem dumpfen, unbewussten Gefühl heraus. Er denkt und überlegt zu viel und empfindet und sieht zu wenig. Die Fassade seines Bureauhauses mit den an den Ecken liegenden, in Glas ausgebildeten Treppenhäusern ist auf dem Papier erfunden, nicht räumlich gefühlt: andernfalls hätte sich der Architekt wohl kaum zur Ausführung der gläsernen Ecktürme entschlossen, die in ihrer körperlosen Durchsichtigkeit als Träger statischer Funktionen unwirksam bleiben müssen. Was man diesem jungen Künstler wünschen möchte, das ist, dass er sich bei künftigen Arbeiten einer strengern und unbarmherzigern Selbstkritik befleissigen möchte und dass er sich vor allem, angestachelt durch einen regen angeborenen Ehrgeiz und durch die übereilten Lobsprüche urteilsloser Schreiber, vor einer vorzeitigen Überspannung seines bescheidenen, keineswegs besonders kräftigen Talents hüte. Was im übrigen von den an der Erbauung des Niederrheinischen Ausstellungsdorfes beteiligten Architekten geleistet worden ist, bedarf kaum besonderer Hervorhebung. Und das Gebäude, das Wilhelm Kreis als Teehaus auf den Fundamentresten einer alten Schanze errichtet hat, ist auch nicht mehr als eine recht trockene und dürftige Eklektikerleistung; als Zeichnung im Stile Piranesischer Stiche mag diese Säulenarchitektur vielleicht ganz schmuckhaft aussehen, als Leistung von irgendwelchem schöpferischen Wert vermag aber auch diese neueste Arbeit von Kreis nicht zu gelten.

Eine recht interessante, wenn auch problematische Arbeit ist dagegen das von van de Velde erbaute Theater. Als Bauplatz stand dem Künstler ein Gelände zur Verfügung, das sich um die Höhe eines gegen Überschwemmungsgefahr errichteten Schutzdammes über das sonstige Niveau des Ausstellungsterrains erhebt. Der Damm selbst musste als Anfahrtsstrasse für das Theater benutzt werden. Van de Velde hat richtig empfunden, dass diese um mehrere Meter über die normale Terrainhöhe emporgehobene Lage eine in der Höhenentwicklung möglichst gedrückte Gebäudegruppe verlangte, und er hat dieser Bedingung im Aufbau des Theaterhauses auch nach Möglichkeit Rechnung zu tragen versucht. Er hat ein breitgelagertes Gebäude in schweren, wuchtigen Formen hingestellt, das in seiner ernsten, fast drohenden Haltung freilich eher wie ein militärisches Bollwerk als wie ein Theater aussieht. Es erinnert mit seinen geschwungenen fliessenden Linien und mit der glatten Fläche seines Aufbaues an die geschmeidige Körperstruktur eines modernen aus Stahl und Eisen zusammengenieteten Kriegsschiffes (man kommt also auch hier wieder ohne den berühmten, schon reichlich abgegriffenen Vergleich der Goncourts nicht aus). Das Theater, das als Amphitheater gebaut ist, ist in relativ kleinen Dimensionen gehalten; es fasst knapp sechshundert Sitzplätze. Der Zuschauerraum ist mit braun getöntem Holzpaneel verschalt, die Decke mit ornamental behandelten Oberlichtern verglast, hinter denen die elektrische Beleuchtung installiert ist, so dass der Raum von einem angenehmen, gleichmässig verteilten Licht erfüllt wird. Im übrigen hat van de Velde die Gelegenheit benutzt, um seinen Lieblingsgedanken, das System der dreiteiligen Bühne, zu verwirklichen. Er verfolgt mit diesem System, wie er schreibt, nicht nur die Verwirklichung von Aufführungen, welche sich ohne Unterbrechung abspielen lassen (Unterbrechungen, welche, nach van de Veldes Meinung, die Drehbühne wegen der Notwendigkeit des Fallens des Vorhangs bei jeder Bühnendrehung nicht imstande war, ganz zu vermeiden), sondern er will damit der Bühne auch eine Ausdehnung schaffen, die ihm selbst auf dem grössten Theater der Welt zu gering und deshalb für die dramatische Handlung als hemmend erschienen war. Ob für unsere moderne Bühne wirklich die Notwendigkeit einer solchen Neuerung besteht, mag dahingestellt bleiben; in jedem Falle

HENRI VAN DE VELDE, HAUS DES WERKBUND-THEATERS

wird der praktische Erfolg dieses Systems noch abzuwarten sein. Was die farbige Behandlung der Innenräume betrifft, deren Ausstattung übrigens mit äusserst bescheidenen Mitteln erfolgen musste, so zeigt sich auch hier einmal wieder der wenig ausgebildete Sinn van de Veldes für die Farbe. Der Zuschauerraum ist in dunkles, totes Braun getaucht, eine Farbenstimmung, die dem Zweck des Hauses nicht sehr glücklich angepasst erscheint. Aber wenn auch im Innern wie bei vielen Einzelheiten des äusseren Aufbaues das architektonische Problem nicht restlos bewältigt worden ist, wenn auch manche Unklarheiten stehen geblieben sind, so bleibt alles in allem doch das Werk einer starken Persönlichkeit. Und diese Persönlichkeit erscheint in dem Augenblick, wo sonst überall eine beschämende Verflachung und ein auffallendes Nachlassen in puncto Arbeitsdisziplin bemerkbar wird, in ihren künstlerischen Äusserungen um so wertvoller und bedeutender, weil deutlich daraus zu spüren ist, dass sie sich selber treu geblieben ist und dass sie einer lebendigen inneren Entwicklung nach wie vor noch fähig ist.

Mit einem im ganzen recht eindrucksvollen Gebäude tritt auch Österreich auf dieser Ausstellung wieder hervor. Es ist von Josef Hoffmann unter Anlehnung etwa an das Planschema des römischen Hauses errichtet: der rechteckige Grundriss umschliesst einen schmalen, langgestreckten Hof, den man von der Hauptfront her durch ein offenes von Pfeilern getragenes Vestibül betritt. Dieser Hof ist nach dem Entwurfe von Oskar Strnad, Wien, sehr hübsch unter sparsamer Verwendung von ziegelrot gefärbter Keramik durchgebildet. Die Fassaden des Ausstellungshauses sind durch schwere, kräftig vorspringende Pfeiler gegliedert, auf denen ein dreifach gestuftes, als Schriftband ausgebildetes Gebälk lagert. Die beiden, dem Hauptbau vorgelagerten, den Hof umschliessenden Flügelbauten sind durch flache Dreiecksgiebel als selbständige Gebäudeteile gekennzeichnet, während die zwischen ihnen liegende offene Eingangshalle unter Fortführung der Pfeilerarchitektur oben horizontal abgeschlossen ist. Die besondere Eigenart dieses sehr nobel und mit feinem Geschmack durchgeformten Hauses, seine Stärke, aber auch seine Schwäche, beruht darauf, dass es durchaus als eine Äusserung desselben Geistes empfunden wird, der die zahlreichen Arbeiten der Kleinkunst und des Kunstgewerbes erfüllt, die in seinen Innenräumen gezeigt werden. Man sieht hier eine imponierende Fülle von köstlichen und sehr pretiösen Dingen, bunt und lustig gefärbten Stoffen, feinen und zierlichen Gläsern, kostbaren Schmuck und luxuriöse aus edlen und seltenen Hölzern gearbeiteten Möbeln. Alle diese Dinge haben ein überraschend einheitliches Gepräge, so dass man ganz vergisst, nach Künstlernamen zu fragen; es interessiert kaum noch, ob dies oder jenes Stück von Hoffmann, von Peche, Prutscher, Wimmer oder Nechanöky entworfen ist. Es ist modernes österreichisches Kunstgewerbe, das heisst eine sehr verfeinerte, artistisch übersteigerte Luxuskunst für die obern Zehntausend der modernen Grossstadt, etwas für die mondainen Launen von Snobs und für die Bedürfnisse dekadenter Ästheten, hübsch und reizend anzusehen, aber im Grunde doch nicht recht zu gebrauchen. Und so erscheint die formale Einheitlichkeit dieser kunstgewerblichen Produktion auch nicht etwa als Stil, als das Ergebnis einer traditionell gefestigten Kunstkraft, sondern als das Resultat einer vorzeitig in Treibhaushitze erzeugten Frühreife und als die Folge eines Mangels an überragenden, starken Persönlichkeiten. Eine Auffrischung der Säfte und eine Beschleunigung des Blutumlaufs wird vielleicht möglich sein, wenn erst die slavischen Völker dem österreichischen Kunstgewerbe ihre unverbrauchten Kräfte dienstbar machen werden. Dass es hier bereits stark zu gähren begonnen hat, zeigt die wilde und ungestüme Ausstellung des böhmischen Werkbundes (Architekten Otokar Novotny und Josef Gocár in Prag).

❄

Den eigentlichen Kern der Ausstellung bildet die von Fischer erbaute Haupthalle, deren Inhalt gewissermassen als Material zu einer Bilanz der modernen kunstgewerblichen Bewegung betrachtet werden kann. Hier findet man Sonderausstellungen derjenigen Künstler, mit deren Namen und Arbeit die Bestrebungen für eine Reform des Kunstgewerbes aufs engste verknüpft sind, hier findet man eine übersichtliche Darstellung der künstlerischen Erziehungsmethoden, die unter dem Einfluss dieser Bestrebungen an unseren Schülern eingeführt worden sind, hier wird schliesslich auch ein umfassender Überblick über die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der Nation auf den verschiedenen Einzelgebieten der Werkkunst, wie Schrift- und Buchgewerbe, Keramik und Glasindustrie, Textilkunst, Metallgewerbe und Raumkunst geboten. Aber auch hier ist, infolge der unentschiedenen und schlappen Haltung der Jury, der Gesamteindruck viel un-

JOSEF HOFFMANN, ÖSTERREICHISCHES HAUS

WALTER GROPIUS, FABRIKGEBÄUDE

günstiger, als er bei strenger Sichtung des zur Verfügung stehenden Materials hätte sein müssen. Man versteht es zum Beispiel nicht recht, warum man in der Haupthalle, sobald man eingetreten ist, auf eine Vitrine mit Kadiner Majolikawaren stossen muss, die nicht etwa die zuweilen ganz annehmbare Baukeramik dieser Fabrik enthält, sondern eine Auswahl gerade der formal wie technisch völlig unbefriedigenden Gebrauchsgegenstände. Und wenige Schritte davon findet man eine Vitrine mit Schmuck aus kolonialen Halbedelsteinen, ausgeführt nach Entwürfen von Lukas von Cranach, Arbeiten, die sich, was ihre künstlerische Qualität betrifft, wohl auch nur sehr schwer mit dem Programm des Werkbundes vereinigen lassen. Und was soll man am Ende dazu sagen, wenn in einer Ausstellung, die angeblich den Qualitätsgedanken auch in den kleinsten Dingen des Alltags verkörpern will, an jedem Billettschalter und an jedem Ansichtskartenständer sogenannte Reiseandenken feilgeboten werden, wie sie geschmackloser und unwürdiger heute wohl kaum noch in dem entlegensten Badeort anzutreffen sind. Erwuchs einer umsichtlichen Jury nicht geradezu die Pflicht, auch über diese abgelegeneren Gebiete ein wachsames Auge zu haben und auch hier nur wirklich vorbildliche Stücke zuzulassen, die in ihrer Art entschieden als mustergültige Repräsentanten der Ausstellungsidee angesehen werden konnten? Man mag diese Einwendungen kleinlich, nichtig und unwesentlich nennen, aber gerade an diesen Nebendingen spürt man am besten, wie wenig die Ausstellungsleitung bei der Durchführung ihres Programms konsequent geblieben ist oder hat bleiben können.

Sieht man aber von diesen Entgleisungen ab und entschliesst man sich, das übrige Material zu einer Bilanz des modernen Kunstgewerbes zu verwerten, so ist das Ergebnis nicht eben erfreulich. Von jenem zielbewussten und einheitlich gerichteten Formenwillen, der vor nunmehr zwanzig Jahren in vielen Künstlern plötzlich lebendig geworden war, der sie ihrer bisherigen Thätigkeit entfremdete und neue Wege suchen hiess, ist gegenwärtig nur wenig noch zu verspüren. Es ist schon bei Besprechung der Ausstellungsarchitekturen betont worden, dass sich bei den führenden Künstlern ganz allgemein ein starkes Ermatten der schöpferischen Formenkraft bemerkbar macht, ein Umstand, der als eine Folge gewissenloser Überspannung des Talents anzusehen ist. Die Mehrzahl dieser Führer ist in die bequeme Bahn eines gefälligen, leicht zu handhabenden Eklektizismus eingeschwenkt und hat auf diesem Wege den gesamten Nachwuchs und die unabsehbare Schar der mittleren und schwachen Begabungen nach sich gezogen. Wenn die Ausstellung Dresden 1906 dadurch ihr besonderes Gepräge erhielt, dass sich hier zuerst die unverkennbaren Symptome für diese Entwicklung nachweisen liessen, so bedeutet die Kölner Werkbundausstellung den Abschluss dieser Entwicklung und den völligen Sieg dieser eklektizistischen Richtung. Statt eines nach selbständigem Ausdruck ringenden Kunstgewerbes haben wir wieder eine unsicher

AUGUST ENDELL, SPEISEWAGEN

AUGUST ENDELL, DETAIL AUS DEM RAUM DER TAPETENAUSSTELLUNG

schwankende Stilkunst, und der Unterschied gegen früher ist nur der, dass das Vorbild gewechselt hat: statt deutscher Renaissance ist jetzt eine je nach Geschmack und Mode abgestufte Mischung von Elementen des Barock, des Louisseize, des Empire und Biedermeier beliebt. Von irgendwelchen Problemen fühlt sich die junge Generation schon gar nicht mehr beschwert; es wird frisch, fröhlich und skrupellos, nach dem Muster der vom geschäftlichen Erfolg umrauschten Modekünstler drauflos kopiert. Und das gerade ist die bitterste Erfahrung, die man mit sich fortnimmt: es fehlt dem Nachwuchs nicht nur an starken, schöpferischen Begabungen, es fehlt, was weit schlimmer ist, an dem nötigen Ernst und an dem unbeirrbaren Willen zu uneigennütziger Arbeit. Es giebt in dieser Generation keine Überzeugungen mehr, für die man sich opfert; jeder kann morgen, vielleicht sogar aber heute auch anders.

Und neben dieser Jugend steht dann ein Handwerk, das unter dem Einfluss der jüngsten Entwicklung völlig entwurzelt wurde, das jeden festen Boden unter den Füssen verloren hat. Neben dem „Künstler", der von der Technik und von der Praxis der Werkstatt keine Ahnung hat, steht der Handwerker, der alles, aber auch alles macht, was sich der mehr oder weniger phantasievolle Zeichner in der Einsamkeit seines Ateliers auf dem Papier ausdenkt. Die Folge davon ist eine fortschreitende Verrohung in allen Zweigen des Handwerks und eine völlige Zerstörung der letzten Werkstatttraditionen. In Köln kann man Gläser sehen (die Schilder nennen bekannte Künstlernamen als Autoren des Entwurfs), deren Formen nicht das geringste Gefühl für den Charakter und die Struktur des Glases erkennen lassen und die ebensogut auf der Drehbank aus Holz gedrechselt sein könnten. Dieser bedauerlichen Verrohung im Technisch-handwerklichen hat auch die Reform unserer staatlichen Kunstgewerbeschulen und die Einführung sogenannter Lehrwerkstätten, die, wie die „Ausstellung künstlerischer Erziehungsmethoden" zeigt, jetzt ganz allgemein durchgeführt ist, erfolgreich nicht entgegenzuarbeiten vermocht, ein Umstand, der doch immerhin die Frage nahelegen sollte, ob man sich mit diesen Reformen in der That auf rechtem Wege befindet.

Nimmt man alles in allem, so gewinnt man auf der Kölner Werkbundausstellung den betrübenden Eindruck, als sei eine hoffnungsvolle und mit grossem Elan begonnene Bewegung zum Stillstand gekommen, noch ehe sie sich recht hat entfalten können. Schon beginnt sich wieder eine „Niveaukunst" breit zu machen, die bei einer Bewegung, die eigentlich noch in ihren Anfängen steckt und deren Begründer kaum die Fünfzig überschritten haben, etwas Unnatürliches und Vorzeitiges hat. Wenn nun aber in dem Vorhandensein dieses „Niveaus" gerade der Erfolg dieser Ausstellung gesehen wird (wobei die Normierung einer oberen oder

WALTER GROPIUS, BUREAUGEBÄUDE UND FABRIK

AUGUST ENDELL, DETAIL EINES PLAFONDS

abwarten zu können. Nicht Massenware, sondern hochwertige Qualitätsware sei und bleibe die Parole.

Dazu aber ist es nötig, dass der Werkbund, um ein Wort seines ersten Geschäftsführers, des verstorbenen Wolf Dohrn, zu gebrauchen, sich nicht länger als eine Vereinigung der intimsten Feinde aufspielt, dass er nicht nur nach aussen mit idealen Programmen auftritt, sondern dass er auch bei seinen Mitgliedern auf die Pflege einer idealen Gesinnung bedacht bleibt. Zuweilen möchte man glauben, es handle sich hier um einen Verband konkurrierender Industriefirmen. Die „grossen Kanonen" reissen alles an sich, ohne zu bedenken, dass sie sich übernehmen könnten und ihr ohnehin sehr beschränktes Talent nur überspannen. Wie kommt es sonst, dass es zum Beispiel der Werkbund nicht längst schon durchgesetzt hat, dass einem Mann wie van de Velde die Einrichtung eines grossen modernen Ozeandampfers übertragen worden ist? Im Vorstand des Vereins sitzen Männer, die genug Urteilskraft darüber haben, wie sehr das Talent dieses Künstlers nach einer solchen Aufgabe geradezu hungert. Und wie war es möglich, dass ein Künstler wie Endell (der hier mit einigen Räumen und der Ausstattung eines Speisewagens ausgezeichnet, aber doch nur unzulänglich vertreten ist) bei der Vergebung der wichtigsten Aufgaben auf dieser Ausstellung übergangen werden konnte? Darin möge der Werkbund künftig einen Teil seiner Aufgaben erblicken, gerade solchen ursprünglichen Talenten den Rücken zu stärken und sie bei allen wichtigen Anlässen ins Treffen zu schicken. Im übrigen aber weniger Programm und mehr That, weniger Ausstellungen und Reden und mehr stille, ruhige und ernsthafte Arbeit, damit die Scharte von Köln 1914 so bald wie möglich wieder ausgewetzt werde!

unteren Grenze ganz und gar den Wohlwollen des einzelnen überlassen bleibt), wenn gefordert wird, auf der Grundlage dieses Erfolges müsse nun mit der Eroberung des Exportmarktes begonnen werden, so hiesse das die Folgen ungeduldiger Gewinnlust durch eine neue Übereilung noch verschlimmern. Mit solcher übertriebenen Hast wird man am Ende auch den positiven Erfolg der letzten beiden Jahrzehnte noch untergraben, wird man der bereits beginnenden Verflachung nur unnötig Vorschub leisten. Deutschland ist wohlhabend und reich genug, um in dieser Hinsicht vorläufig noch

GIROLAMO D'ANDREA MORETTO, TRAJAN

DAS MUSEUM JAQUEMART-ANDRÉ

VON

ERICH HANCKE

Seit kurzem ist Paris um ein wichtiges Museum reicher, das es der Munifizenz zweier durch Kunstsinn und Reichtum ausgezeichneter Menschen verdankt.

Edouard André, Offizier unter Napoleon III., Sohn eines Bankiers, trat 1863 aus dem Dienst, um seinem Interesse für die Kunst als Sammler zu leben. 1881 verheiratete er sich mit der Porträtmalerin Nélie Jaquemart, die ihrerseits der Teilnahme an der Thätigkeit des Gatten ihren Beruf opferte. Mit Hilfe bedeutender Mittel vereinigten sie eine kostbare und wertvolle Sammlung.

Die diesem Aufsatz beigegebenen Photographien sind von J. E. Bulloz, Paris.

Innerhalb der älteren und alten Kunst ist fast jeder Zweig darin vertreten. Möbel, Teppiche, Gobelins, Porzellan, Bronzen und andere kunstgewerbliche Gegenstände jeder Art, Gemälde und Skulpturen von der Medaille und der Miniatur bis zur lebensgrossen Statue und der wandgrossen Freske, ergeben ein Ganzes, das wohl etwas den Wunsch in Erstaunen zu setzen verrät, aber schon durch seine Fülle und Geschlossenheit einen starken Eindruck hervorbringt. Und diese Abrundung lässt wohl die Hand Nélie Jaquemarts erkennen. Um zwanzig Jahre ihren Gatten überlebend, setzte diese sein Werk unablässig fort, bereicherte es nach allen Richtungen hin und vollendete es schliesslich in seinem Sinn, indem sie zum Erben ihrer Kunstschätze das Institut de

GIULIANO BUGIARDINI, WEIBLICHES BILDNIS

France bestimmte. In dem prunkvollen Hotel am Boulevard Haussmann, das jetzt zu Ehren der Donatoren die Aufschrift Musée Jaquemart-André trägt, sind sie von nun an dem Publikum zugänglich.

Es kann hier über diese eingehendstes Studium erfordernde Sammlung nur erst andeutend berichtet, nur das Hauptsächlichste hervorgehoben werden. Die 1237 Werke, die der Katalog zählt, verteilen sich, wie gesagt, über das ganze Gebiet der Kunst, von der altägyptischen bis zu der des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, lassen jedoch zwei Epochen besonders hervortreten: das achtzehnte Jahrhundert und die Renaissance. Ersteres mehr durch den Glanz des Gesamtbildes, als durch seltene Einzelleistungen in Malerei und Plastik, obwohl auch solche nicht fehlen, wie beispielsweise das Bildnis des Kupferstechers Wille von Greuze, von der französischen Ausstellung der Akademie her den Berlinern bekannt, das bezeichnende Bildnis der Marquise d'Antin von Nattier, das Selbstporträt des Malers Ducreux, Stilleben von Chardin und reizende Zeichnungen von Watteau, Lancret, Pater und anderen. Erwähnung verdienen hier drei vorzüglich erhaltene Gobelins „Les jeux russiens“ aus der königlichen Manufaktur von Beauvais.

Die Gruppe von Werken der Renaissance besitzt nicht nur den Vorzug der Gesamtwirkung, das Einzelne zeigt fast durchweg sehr gute Qualität. Da ist, um nur das Beste zu nennen: eine grosse farbige Holzskulptur, eine anbetende Madonna aus der Schule von Siena, schöne Madonnenreliefs aus emailliertem Ton von Luca und Andrea della Rob-

FLORENTINER SCHULE, KIND MIT HUND

WERKSTATT DES ALESSANDRO LEOPARDI, ST. HIERONIMUS

DOMENICO MORONE, MADONNA

bia, eine Madonna von Desiderio da Settignano und ein Marmorrelief desselben Künstlers, einen jungen Krieger in antiker Rüstung darstellend, ein sehr interessanter Bronzeguss der Gonzagabüste und eine Plaquette mit dem Martyrium des heiligen Sebastian von Donatello; in der Malerei ein grosser heiliger Sebastian von Girolamo Vicentino, eine Jungfrau mit dem Kind vor dem Hintergrund einer italienischen Stadt von Morone, ein Trypthichon aus der Geschichte eines Bischofs von Bastiani, ein schöner, sehr präraffaelitischer Carpaccio, der Empfang einer Amazonengesandtschaft bei einem greisen Würdenträger in glanzvollem Renaissancedekor, und, die Zierden der Sammlung, zwei Madonnenbilder aus der Schule von Brügge und von Fiorenzo di Lorenzo. Der Niederländer mit der lieblichen Strenge der Typen und dem Orgelton der gesättigten Ölfarben, der Italiener mit dem hellen Gesang der bunten Temperafarben und der unbewussten Koketterie des Ausdrucks. Eine dritte, sehr innige Darstellung der Jungfrau mit dem Kind von dem Florentiner Baldovinetti lässt sich diesen an die Seite stellen.

Gleichsam die Verbindung zwischen Renaissance und achtzehntem Jahrhundert bildet die grosse Freske von Tiepolo: „Empfang Heinrichs III. in der Villa Contarini", die mit mehreren anderen, jetzt ebenfalls im Musée André befindlichen früher einen Saal dieser Villa schmückte. Eine Mischung von barocker Pracht und durch Kultur gewonnener Einfachheit. Vollkommen äusserlich, aber als Verzierung unübertrefflich. Die blonde Helligkeit

dieser Malerei lässt den Einfluss der Venezianer auf die modernen Franzosen begreifen. Sie ist nichts weniger als impressionistisch, aber so plein air, dass man in das Bild wie ins Freie sieht.

Neben den beiden erwähnten Epochen ist noch die niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts in wichtigen Stücken vertreten. Ein ausgezeichnetes männliches Bildnis wird dem van Dyck zugeschrieben, nachdem man es früher für einen Rubens und sodann für einen Jordaens angesehen. Die neue Bezeichnung ist wohl die wahrscheinlichste, wenn auch die kraftstrotzende Malerei selbst für den jungen van Dyck ungewöhnlich erscheint. Von Rubens sieht man eine vorzügliche Skizze: „Herkules mit dem nemäischen Löwen", von Frans Hals ein gutes Männerporträt aus späterer Zeit. Rembrandt ist im Katalog mit drei Werken erwähnt, die Anlass zu mancherlei Bedenken geben. Ich weiss nicht, ob die Echtheit der „Jünger von Emmaus" und der „Saskia" durch Dokumente beweisbar ist, die Qualität spricht nicht für sie. In ersterem Bild scheint die Figur des Jüngers zu sehr im Modell stecken geblieben, die Farbe zu arm zu sein, als dass man sie Rembrandt zutrauen möchte, und das Mädchenbildnis in seiner feinen, bescheidenen Malerei lässt kaum an ihn denken. Das dritte Bild, das Porträt des Dr. Tholinx, sieht aus wie ein später Rembrandt von mittlerem Range. Ein

DESIDERIO DA SETTIGNANO, BÜSTE EINES JÜNGLINGS IN ANTIKER RÜSTUNG

SCHULE VON SIENA, ANBETENDE MARIA

Ruysdael behandelt das Motiv des hohen, grossartig bewölkten Himmels über brauner Dünenlandschaft.

Diese Aufzählung der Hauptwerke des Musée Jaquemart-André wird wenigstens einen Begriff von seiner Bedeutung geben, wenn sie auch seine Eigenart, die eben in dem Ineinandergreifen der verschiedenen Kunstzweige einer Epoche liegt, nicht wiedergeben kann und sie wird die Genugthuung rechtfertigen, die die Franzosen über die patriotische That ihrer beiden Landsleute empfinden, und in einem starken, allgemeinen Interesse zutage treten lassen.

ANTOINE WATTEAU, SCHAUSPIELER VOR EINER NAJADENFIGUR

EMIL LETTRÉ, HALSSCHMUCK

EIN MODERNER GOLDSCHMIED
EMIL LETTRÉ

VON

KARL SCHEFFLER

Emil Lettré nimmt in unserer Zeit eine besondere Stellung ein, weil man ihn, in der schönen alten Bedeutung des Wortes, einen Goldschmied nennen muss. Er wirkt apart weil er das Normale will und thut; weil er vom Handwerk ausgeht erscheint er in einer Zeit, die der Industrie, der Massenfabrikation, dem Kultus des Talmi oder einer unedlen Prunksucht gehört, wie ein Individualist. Es giebt heute ja eigentlich nur noch Inhaber von Juwelierläden, die in einer Hinterstube auch Arbeiter beschäftigen, und es giebt daneben Fabriken von Massenschmuck in Hanau, Pforzheim und in anderen Industriestädten. Die alte Handwerkstradition, der gute Werkstattsgeist haben sich längst verflüchtigt; an ihre Stelle ist die Industriegesinnung getreten. Die Folge ist jene anspruchsvolle Geschmacksverwilderung, die man in allen Schmuckläden der Grossstädte wahrnimmt und die zu den beschämendsten Erscheinungen unserer Gesellschaftskultur und unseres Kunstgewerbes gehört. Indem Lettré sich grundsätzlich von den Industrietendenzen separierte, gesellte er sich jener kleinen Gruppe moderner Kunsthandwerker zu, die ihre gewerbliche Thätigkeit mit einem neuen Gentlemangeist umgeben und die dadurch allein schon vorbildlich und reformatorisch wirken. Was Lettré als Goldschmied ist, das sind, zum Beispiel, Richard L. F. Schulz als Bronzegiesser, Gottfried Heinersdorff als Glasmaler, Poeschel & Trepte als Buchdrucker. Sie alle wirken modern und wie Pioniere innerhalb ihrer Kunsthandwerke, weil das Zurückführen der Arbeitsweise auf handwerkliche und künstlerische Grundelemente ohne weiteres fortschrittlich und reformatorisch ist. Vergeistigte Handwerker wie diese — man könnte noch andere nennen — stehen der neuen Bewegung im Kunstgewerbe nahe; aber

EMIL LETTRÉ, FÜLLHORNBROCHE MIT STEINEN. ENTWURF VON PFEIFFER

sie sind keineswegs nur von dieser Bewegung aus denkbar, ja, sie stehen sogar in gewisser Weise abseits davon. Und wieder ist auch hier der Grund, weil sie nicht von der Theorie, von der Kulturtendenz und dem Programm ausgehen, sondern vom Handwerk und von der lebendigen Werkstattstradition.

Lettré arbeitet mit einigen aus der Praxis genommenen und wohl herangebildeten Gehilfen in einer nicht eben grossen Werkstatt und verfertigt mit gelassener Emsigkeit eine kleine Welt von schönen Dingen. Getriebene silberne Gefässe in sehr edlen Profilen, mit kräftig geformten, aus der Masse organisch hervorschwellenden Henkeln, Knäufen und Griffen, goldenen Schmuck, auf dem die Edelsteine mit einer feinen Originalität gruppiert sind, zärtlich gearbeitete Kleinigkeiten, Nadeln und Ringe, Riechdosen und Papiermesser; dann wieder schön gehämmerte Becher, grosse Schalen und Präsentierteller, alles mit wenig Schmuck, aber grosszügig und fein in den Hauptformen, alles erfunden und vollendet mit jener künstlerisch technischen Sorgfalt, mit jener feinfühligen Solidität und Gewissenhaftigkeit, die über die Qualität entscheiden und auf einen hohen Grad von Werkstattkultur hinweisen. Man denkt, wenn man nach einem Vergleich zur Veranschaulichung sucht, vor diesen Arbeiten, vor allem vor den Silbergefässen, an die Thätigkeit des Engländers Ashbee. Wie dieser in England seine vorbildliche Goldschmiedekunst auf der Basis des aus dem Präraffaelitismus erwachsenen Kunstgewerbes ausgeübt hat, so steht Lettré auf dem Boden des modernen deutschen Kunstgewerbes. Aber er wirkt persönlicher und bewusst artistischer als Ashbee — freilich auch weniger sozial interessiert — weil seine Situation schwieriger zu gewinnen und zu behaupten war. Dem Engländer half die alte gefestigte Lebenskultur einer noch herrschfähigen Aristokratie und einer reifen bürgerlichen Oberschicht; er arbeitete für ein thatsächlich vorhandenes Bedürfnis nach vergeistigtem Komfort. In Deutschland fehlt diese aristokratisierte Nachfrage fast ganz. Lettré musste sie in seiner Vorstellung gewissermassen zugleich mit den schönen Dingen des Gebrauchs schaffen; er arbeitete und arbeitet weniger für einen wirklichen als für einen imaginären Käufer; er stellt sich in den Dienst einer vergeistigten Vornehmheit, die in Deutschland nicht standesmässig, sondern nur individuell besteht. Reiche Käufer haben wir genug; doch sie kaufen Brillanten-

EMIL LETTRÉ, FIGUR IN GOLD GETRIEBEN

EMIL LETTRÉ, AGRAFFE MIT SMARAGD. ENTWURF VON PFEIFFER

schmuck, der sich seinem Geldwert nach abschätzen lässt, der als Kapitalsanlage gelten kann, sie geben nichts oder wenig auf die gute Form und die künstlerische Arbeit. Eine stark dekollettierte Plutokratin, geschmückt mit vielfachen Perlenschnüren, Diamantenboutons, reichen Armbändern und glitzerndem Brillantendiadem ist nicht die geeignete Kundin für Lettré. Er braucht Menschen aus einer geistig verfeinerten Gesellschaftsschicht, Damen, die es verstehen in edlem Silbergeschirr den Thee zu bereiten, die sich nicht nur persönlich kleiden, sondern sich auch persönlich zu schmücken wissen mit Gold und Edelsteinen, die mit den Bijous zu spielen wissen, denen der gute Geschmack Bedürfnis ist.

Bei aller Feinheit, bei aller Lust am Artistischen sind Lettrés Goldschmiedearbeiten keineswegs süsslich oder geziert. Darin haben sie manches vor den Arbeiten, zum Beispiel, der Wiener Werkstätten oder vor den virtuosen Künstlichkeiten des Pariser Lalique voraus. Sie sind nicht tendenzvoll modern in der Formgebung, nicht aufdringlich zweckmässig und nicht outriert; sie sind nicht tendenzvoll neuartig, sondern nähern sich vielmehr in manchem Zug alten Vorbildern. Ihre Zweckmässigkeit erscheint ungesucht, sie wollen nicht praktisch sein, sondern sie sind es, im Sinne der guten alten Muster. Das kommt, sie entstehen aus dem Handwerk heraus, sie werden ausgeführt gemäss den Bedingungen

EMIL LETTRÉ, GEDECKELTER BECHER

EMIL LETTRÉ, SILBERCUP. ENTWURF VON PFEIFFER

des Materials, der Technik und der sinnfälligen Form. Lettré hat nicht nur eine vortreffliche Materialkenntnis, er hat auch eine künstlerische Materialphantasie, er hat das Gefühl für die beste Bearbeitungs-und Verwendungsweise jedes Materials. Auch hat er jenes heute so im argen liegende technische Talent, das den Hammerschlag, die Ziselierung persönlich wirken lässt.

Diese Wissenschaft hat er auf keiner Schule gelernt, denn es giebt heute keine Schulen, wo man sie lernen kann; er hat sie in der Praxis gelernt. Zuerst in der Lehre in Deutschland, dann in Pariser Werkstätten. Dort, in Paris, lehrte die Weltausstellung den jungen Arbeiter zum erstenmal neue Möglichkeiten sehen. Manches verdankt Lettré in der Folge dann auch dem Interesse Alfred Messels, der ihm indirekt die Mitarbeit an dem Kronprinzensilber verschaffte. Reisen nach England sind dann ebenfalls von bedeutendem Einfluss gewesen. So ist Lettré mit der Zeit zum Meister einer intimen Kunst geworden und in manchem Zug, im wesentlichsten, in der Arbeitsgesinnung und im praktischen Können, vorbildlich. Nicht in jeder Einzelheit. Vor allem die Ornamente, die ein künstlerischer Helfer, der Architekt Pfeiffer, für Lettré zeichnet, bringen zuweilen in die klaren schönen Formen einen etwas dissonierenden Klang, wenn sie auch immer materialgemäss gedacht und durchgeführt sind. Es ist überhaupt hier und da ein leichtes Zuviel, was der Goldschmiedekunst Lettrés nicht günstig ist. Dass dieser Kunsthandwerker sich von den abstrakten

Linienornamenten der Zeit fernhält, und unbefangen mit figürlichem Schmuck, mit Füllhörnern und Blumenarabesken arbeitet, ist gut; aber er entgeht nicht immer der Gefahr einer gar zu minutiösen Detaillierungslust. Das ist die Folge der Passion für jedes einzelne Stück, die sinnliche Freude an der Form und an der Arbeit. Am edelsten kommt die Goldschmiedekunst Lettrés vielleicht in seinem Silbergerät zum Ausdruck. In diesen klar profilierten und geistreich gearbeiteten Stücken ist nicht die Spur mehr von Zeichenbrettkunst, hier ist alles plastisch gefühlt und handwerklich reif; alles ist zurückhaltend vornehm und in einer originellen Weise voller Tradition.

Lettré steht heute als Goldschmied fast allein da. Es werden sich gehobene Handwerkerpersönlichkeiten, wie er, auch kaum mehren, bevor nicht dafür gesorgt ist, dass sie mit ihrer Arbeit Resonanz finden, bevor die in Deutschland sich täglich mehrenden Reichen nicht wieder zu einer geistig führenden Oberschicht geworden sind, bevor nicht eine Nachfrage entsteht, die jenem Angebot, das Lettré heute innerhalb seines Berufs am reinsten verkörpert, entspricht.

EMIL LETTRÉ, FLACON. BERNSTEIN, SPHINX IN GOLD

JEAN PIERRE DANTAN, DER HERZOG VON GLOUCESTER IM GESPRÄCH MIT HERZOG E. A. VON CUMBERLAND
PARETZ, SCHLOSS

DANTANS PLASTISCHE KARIKATUREN

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Paris im Frühling 1836. Ein kalter, regnerischer April, dessen Unbehaglichkeit uns Grillparzers französisches Tagebuch berichtet: am 1. Mai, dem festlich begangenen Namenstage des Bürgerkönigs Louis Philippe, zerstört eine wahre Sintflut die Lustbarkeiten der Champs-Elysées. Aussichtslos jede Hoffnung auf Besserung des Wetters wie auf Rückkehr des legitimen Königtums. Der unüberwindliche Konservativimus der Pariser findet die geliebten alten Zustände auch im neuen Regime und hat zu weiterem Revolutionieren keinen Anlass. Es gährt nur in Literatur, Musik und Kunst. Dem sieht die Allgemeinheit ziemlich interesselos zu. Die strenge Zensur, die eben das Weitererscheinen der „Caricature" verboten hat, beobachtet die gefährlichen Witzblätter, welche den Typ des roi calotte mit Zwiebelkopf und Regenschirm serienweise rangabwärts nachbilden, erst Minister, dann Abgeordnete, nun die Literatur. Üble Laune und Nüchternheit allenthalben, aus der Sue vielleicht auch deswegen populär wird, weil seine „mystères" die Regennachmittage vertreiben ohne geistige Arbeit zu verlangen. Graue Langeweile in allen Theatern, trotz mancher Sensation, Hugos „Lucrezia Borgia", Meyerbeers „Hugenotten". Selbst für Bouffé, die Elsler und Thalberg klingt der Beifall schwächer. Ein junger Ungar, Liszt, bezaubert die Damen, aber tritt öffentlich nur selten auf. Que faire — so lautet die Frage im Restaurant, in der Passage, im Foyer. Wird doch der Louvre eben ausgeräumt für die nahende Kunstausstellung, und zum doppeltgehörnten Bison im Jardin des plantes kann man doch nicht immer gehen. Que faire — so klagen mit den Habitués der Weltstadt besonders die Fremden, unter denen sich eben, noch etwas misstrauisch freilich vor den angeblichen demokratischen Allüren der Pariser, die vornehmen Engländer wieder einstellen, die aus politischen Gründen einige Jahre weggeblieben waren.

Die Fremden haben sich damals am meisten gelangweilt. Wir können uns die knochige Figur des englischen Lords im Pariser Hôtel vorstellen, wie er auf der bronzierten Pendule mit der Freiheitsgöttin über der Weltkugel die Stunden abzählt und

sich mit dem Phlegma seiner guten Erziehung vom Lohndiener die Liste der allerletzten Sehenswürdigkeiten vortragen lässt. Besuche in Künstlerateliers sind noch nicht gebräuchlich. Nur Horace Vernets Napoleonbilder könnten zweimal wöchentlich besichtigt werden. Das wäre etwas. Aber Napoleon...!? Ferner das Dantanorama. Rue St. Lazare. Nicht zu versäumen. Alle Fremden von Distinktion sehen es sich an. Man wird besonders als Engländer liebenswürdig aufgenommen. Monsieur Dantan war selbst längere Zeit in England. Mylord erinnert sich. Chez Dantan . . . . der Diener wird warm, weil er merkt, dass er Interesse gefunden hat, und erzählt von den Arbeiten des gefeierten Bildhauers. Chez Dantan . . . . ein Büchlein ist erschienen, das mit diesem Titel für zehn Sous Thun und Treiben des Lieblings der Pariser Gesellschaft berichtet. Chez Dantan . . . . der Nachmittag ist untergebracht, und um 4 Uhr hält die Equipage am Hause Dantans.

Es ist Empfangsstunde. Wagen auf Wagen folgen sich, und das Sägemehl auf der Treppe, gestreut zum Schutz gegen das Rutschen auf dem Marmor, ist von den Roben eleganter Damen in die Korridore und Zimmer der Wohnung des Meisters getragen, dessen Sekretär im Entrée an der Glasthüre empfängt. Zwei Ateliers befinden sich im Hause, links die Werkstatt ernster Arbeit, wo die grossen Aufträge ausgeführt werden, eben das Boieldieudenkmal für Rouen, das die erbitterte Kritik des David d'Angers herausfordern wird, und die Porträtbüsten entstehen, rechts „la salle des caricatures", der Raum mit der Sammlung der Thonstatuetten berühmter Persönlichkeiten, die Dantans Popularität während der Zeit des Bürgerkönigtums begründeten. Der Bildhauer selbst ist abwesend. Er weilt in seiner Gesellschaft, einem Verein, der ebenso heiter zu sein scheint wie die Beschäftigung des Vorstandes mit seinen Karikaturen — la société des anagrammistes, Menschen, die eine Art von geistiger Gymnastik treiben durch Auffindung von witzigen Anagrammen, Wortspielen, Schüttelreimen, und nach der Verlesung der alltäglich neu ausgeklügelten Sprachbereicherungen dem Domino und dem Schachbrett sich hingeben.

Das „Dantanorama" umfasst mehrere hundert Exemplare von kleinen Thonfiguren, Karikaturen auf alle bekannten Männer der Zeit. „C'est un peuple innombrable, c'est un monde tout entier, le monde des célébrités contemporaines représentées sous l'aspect le plus drolatique" meldet der Führer. In einer besonderen Ecke sind die „charges anglaises"

J. P. DANTAN, LISZT

aufgestellt, die Dantan während seines Aufenthalts in London im Winter 1830/31 ausgeführt hat. Sie gehören zu seinen besten Stücken. Der Herzog von Wellington, Lord Brougham, der Herzog von Gloucester im Gespräch mit dem Herzog von Cumberland, andere Mitglieder des englischen Königshauses und der englischen Peerage stehen zusammen. In der Mitte befinden sich durcheinandergestellt die französischen Parlamentarier, die auch Daumier in Thon nachbildete, und die Künstler, die Dantan besonders liebt, die Brüder Hertz, Strauss, Liszt, Berlioz. Vor diesen Statuetten drängt sich die vornehme Welt, um mit Lachen und Spötteln die einzelnen Persönlichkeiten durchzusprechen. Amüsante Plaudereien, angeregt durch Dantans satirische Schöpfungen, und oberflächlicher Klatsch erfüllen den Saal. Immer sind die neuesten Komponisten zu sehn. Man trifft Bekannte, begrüsst sich, und vergisst schliesslich ganz den Zweck des Besuches, der wohl auch niemals ernsthaft genommen wurde. Von Dantans künstlerischer Leistung ist nicht die Rede. Wie klug von ihm, dass er seinen Besuchern aus dem Wege ging. Sie hätten ihm die Freude an dieser Thätigkeit genommen, der er bedurfte um auszuspannen. Gelegenheitsbeschäftigung war ihm die Arbeit an den rasch gekneteten Thonfiguren, die wie Anmerkungen humoristischer Observanz zu dem Schaffen des Porträt-

J. P. DANTAN, WELLINGTON

bildhauers anmuten. Man wünschte sich über diese Besuchsstunde in Dantans Atelier zeitgenössische Feuilletons, im Stil der „Contes drolatiques“ von Balzac, wünschte durch sie auch nähere Bekanntschaft mit so manchen Dargestellten und Anwesenden, deren Existenz mit ihrem Verschwinden aus den Pariser Salons aufhörte. Denn zweifellos ist die Bedeutung des Dantanorama für die Geschichte der Pariser Gesellschaft des Bürgerkönigtums von grosser Wichtigkeit. Aber so gering war im Grunde der Eindruck dieser „Spielereien“, dass niemand es für notwendig hielt, etwas darüber aufzuzeichnen. Und doch sind ganz gewiss alle Besucher befriedigt fortgegangen, besonders in jenem Regenfrühjahr 1836, wo Dantans Popularität so im Zenith stand, dass der Besuch in der Rue St. Lazare auf der Liste der Lohnbedienten die grosse Attraktion bildete, wie wir vernommen haben.

Wie ein Restaurant oder ein Basar war das Dantanorama unter Louis Philippe Mode geworden, und ebenso plötzlich geriet es unter Napoleon in Vergessenheit. Von den Tausenden, die in der Gegenwart täglich durch die Rue St. Lazare eilen, an Dantans Atelierhause vorbei, das jetzt bis unters Dach mit Bureaux und Läden gefüllt ist, kennt niemand mehr den Namen des Bildhauers. Er starb in Baden-Baden, seinem alljährlichen Sommeraufenthalt, im Jahre der grossen Ausstellung, 1869, vergessen von dem undankbaren Paris. Seine Büsten sind in verschiedenen Sammlungen vereinigt (so in der Akademie und im Palais des beaux-arts in Valenciennes), die Sammlung der Karikaturen, aus welcher bei Lebzeiten des Meisters ein Exemplar zu erhalten ausserordentlich schwierig war, wurde zerstreut und manche seiner Chargen wird überhaupt nicht mehr aufzufinden sein. Man sieht wohl einmal mit der Marke „French pottery“ ein Exemplar der grossen Staatsmänner Britanniens in einer Nische der Bibliothek oder gar inmitten zweifelhaften Porzellanes auf dem Kaminsims der Halle eines englischen Herrensitzes. Erfreulicherweise hat das Musée Carnavalet in Paris gesammelt, was es nachträglich noch erreichen konnte, und nunmehr in der salle de 1830 eine Anzahl von Dantanschen Karikaturen vereinigt. Damit ist ihnen eigentlich ihr Urteil gesprochen. Sie sind kulturhistorische Erinnerungen.

Mit dieser Sammlung darf der Besitz des herzoglichen Hauses in Bayern wetteifern. Herzog Maximilian hat bei einem längeren Aufenthalt in Paris den Entschluss gefasst, den Theatersaal, welchen er sich im herzoglichen Schloss in der Ludwigstrasse in München einrichtete, ganz mit Dantanschen Statuetten zu schmücken. So sind zweiunddreissig der kleinen Arbeiten Dantans nach München gelangt, und noch heute vorhanden, eingelassen in die Wand, auf schmale Postamente gestellt. Sie bilden eine ausserordentlich reizvolle Dekoration für den Zuschauerraum einer Bühne, wo fürstliche Dilettanten das heitere Spiel der französischen Komödie mimten, und der berühmte Dichter des „Kasperl Larifari“, Graf Pocci, seine neueste Puppendramatik zum besten gab. In diesem Theatersaale des herzoglichen Palais zu München präsentieren sich die Chargen Dantans ungleich vorteilhafter als in der engen Vitrine im Carnavalet. Ein grosser Vorteil liegt darin, dass fast ausschliesslich Typen vorhanden sind, die auch ausserhalb Frankreichs bekannt waren, vor allem Staatsmänner und Musiker, Wellington und Berlioz an der Spitze. Für uns, die wir ganz im Zeichen des grössten Karikaturisten aller Zeiten, des Honoré Daumier, stehen, giebt die Münchener Sammlung Anlass zu Vergleich und zu eigener Einschätzung Dantans.

❖

Es wurde schon erwähnt, dass die Karikaturen des Bürgerkönigtumes, technisch begünstigt durch das Aufkommen der Lithographie, von der für die Verspottung aufs glücklichste geschaffenen Figur Louis Philippes bestimmt werden. Es bildet sich nun ein doppeltes Schema aus. Der Kopf, meist im Profil dargestellt, wird nur in seinen besonders auf-

fälligen Zügen ins Groteske umgezeichnet, und dann auf einen dünnen spinnenartigen Körper gestellt, oder die Gesamterscheinung wird in zwei Trapezen pagodenartig aufgebaut, wobei der Kopf von einem kleinen oberen, der Körper von einem grösseren unteren Trapez umschrieben wird. Die zweite Form ist seltener, das plastische Element entbehrt in der Zeichnung die rechte Wirkung, da ein wichtiges Erfordernis der Karikatur, das typisch Unbewusste der charakteristischen Geste, schwer zu lebendigem Ausdruck gebracht werden kann. Bei Statuetten geben die Trapeze einen guten Halt für den statischen Aufbau. Daumiers Parlamentsfiguren (Bruststücke) stellen sich so vor. Dantan hat sich nach beiden Richtungen versucht. Am besten gelingen ihm Karikaturen, wo der aufs Riesige vergrösserte Kopf über einem winzigen Körperpostament balanziert. Entscheidend wird die Linie, horizontal, für Klaviervirtuosen beliebt, die aussehen, als ob sie mit schwerer Faust zusammengedrückt seien, vertikal ist sie geeignet für die Pose der Staatsmänner. Immer bleibt die Arbeit Dantans das „Aufhaschen des Persönlichkeitsbegriffes", wobei mehr realistische Prinzipien als impressionistische bestimmen. Alles wird ausgeführt, und die Übertreibung wird erreicht mit der energischen Heraushebung der körperlichen Eigenart, die nur in der Bewegung — darin beruht die auch heute noch vorhandene, durchaus geschlossene Wirkung der Dantanschen Chargen — ihren Ausdruck findet. Damit diese nun nicht roh oder übertrieben erscheine, dafür sorgt das kleine Maass der Gesamtfigur. Wenn der Sieger von Waterloo dem Typus des Nussknackers ähnelt, scheint ein tiefer Sinn des Plastikers vorzuwalten, der selbst die Grossen der Erde als Marionetten in der Hand des Weltgeistes erkennt. Wie er im Klub Worte umgestellt hat, um seine geheimnisvollen mystischen Gedanken in Formeln zu zwängen, um neue Schlüssel zu finden, modelte er auch die Menschen, die er sah, und versuchte, ihr Wesen mit dem Druck seiner Finger schärfer herauszuarbeiten. Daher das Spielerische, Äusserliche seiner Kunst. Ihr fehlt die plastische Kraft, die Natur, die Daumier erhebt „. . . . . was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben."

J. P. DANTAN, SELBSTBILDNIS

Man könnte den Gegensatz der beiden Künstler folgendermassen schildern. Daumier streckt sein Opfer hinterrücks nieder, und ein brutales Gelächter schlägt über dem Gefallenen zusammen. Dantan senkt mit der Verbeugung des Höflings das an der Spitze sorglich umwickelte Florett, um den Gegner auf den vorher bekreideten Punkt zu treffen. Der Meister des Ratapoil verrichtet seine Arbeit allein, ohne Zuschauer, bleibt verborgen, der Bildner der englischen Hofgesellschaft sieht sich selbstbewusst um im Kreise seiner Bewunderer. Daumier entblösst schonungslos Fehler des Charakters, Dantan verdeckt sie über äusserlichen Unterscheidungen, aus schlotternden Lemuren werden gezierte Kleiderstöcke, à l'aise du régime dekorativ zusammengestellt, ein wenig Variété wie die raschgeschnittenen Silhouettenkünste, ein wenig Rokoko in Biedermaieraufmachung. Dort höchste Eigenart und Menschlichkeit, Shakespeares Tragik und Ironie — und hier bei Dantans Chargen das Wiederaufleben der Komödiantenimprovisation Goldonis, einstens am Hofe Ludwigs XV. beliebt, und schon aus diesem Grunde dem Paris der

J. P. DANTAN, HERZOG MAXIMILIAN

dreissiger Jahre wohlgefällig. Dantans Chargen sind Kunstgewerbe. Er siegt mit der Liebenswürdigkeit seines Temperaments, macht gerne Konzessionen im Rahmen gesellschaftlicher Verpflichtungen, und bleibt dadurch vor allem ehrlich als Künstler, dass er wie sein Freund Chopin seine „morceaux" am liebsten für sich behält. Er ist originell, nicht original, äusserlich, voller Bonhommie, mehr Esprit als Talent, und mit Humor erfüllt bis in die Fingerspitzen. Seine Wortspiele müssen köstlich gewesen sein. Es giebt den Ausschlag, dass es für eine Ehre galt, von Dantan nicht modelliert, sondern karikiert zu werden. Dieser Erfolg erscheint als Einlasskarte ins Pantheon der Unsterblichkeit für die liberalen Elemente der Gesellschaft des Bürgerkönigtums.

❀

Das Verdienst, auf die Karikaturen von Dantan hingewiesen und eine ausführliche Nachforschung angeregt zu haben, welcher die Auffindung der verschollenen Sammlung im herzoglichen Palais zu München zu danken ist, darf der Herausgeber von „Kunst und Künstler" beanspruchen.

Vor vier Jahren hat an dieser Stelle (Jahrgang VIII, Heft 10, Seite 512) Karl Scheffler im Anschluss an Theodor Fontanes beschauliche Schilderung von Paretz und die Charakteristik der architektonischen Eigenart des Schlosses, welche Hermann Schmitz verfasst hatte, über die Werke der bildenden Kunst in Paretz gesprochen. Dabei erschien ihm eine kleine unbekannte Statuette besonders auffällig und beachtenswert. Wir lesen: „Das merkwürdigste Kunstwerk im Schloss Paretz ist zweifellos die Skulptur, die hier unten abgebildet ist. Sie ist aus den vierziger oder fünfziger Jahren, soll aus England stammen und ist etwas wie eine Karikatur fürstlicher Personen im Gespräch. Die Figur rechts soll angeblich den König von Hannover darstellen. Dieser Gipsabguss ist rätselhaft. Es ist stellenweis eine fast daumierhafte Rücksichtslosigkeit karikaturhafter Übertreibung darin und eine nicht geringe plastische Darstellungskunst. Es wäre schon der Mühe wert, wenn ein im Sinne Theodor Fontanes Interessierter einmal versuchte, der Herkunft und den Schicksalen dieser Plastik nachzuspüren."

Die Plastik in Paretz (Nr. 295 des Dantanschen Oeuvrekataloges) stellt den englischen Herzog von Gloucester, jüngeren Bruder des Königs Wilhelms III. im Gespräche mit seinem älteren Bruder, dem Herzog Ernst August von Cumberland, späterem König von Hannover, vor. Wir können dies auch ersehen aus einer der wenigen literarischen Schriften über Dantan, einem höchst langweiligen Gedicht „à la façon de Boileau" von Prosper Viro, in welchem der Besuch in Dantans Atelier nebst den Hauptwerken des Meisters poetisch verherrlicht wird:

„Contemplons maintenant ces plâtres d'outre-manche,
Ou Dantan restitue eux-mêmes, si complets
Dans leur nature à part les grands seigneurs anglais:
A la chambre des lords, le duc de Cumberland
Qui, le pied dans la main, negligemment écoute
Son voisin Gloucester, fort ennuyeux sans doute...."

Noch eines haben wir am Schlusse mitzuteilen. Dantans Kunst hat in München Schule gemacht. Es befinden sich da und dort in Münchener Privatbesitz kleine Thonkarikaturen ohne besonderen künstlerischen Wert. Als ihr Schöpfer gilt der Bildhauer Maximilian Widnmann. Von ihm sind die Getreuen der Symposien des Königs Max dargestellt, Kobell, Pocci, Heyse, Geibel usw. Auch König Max II. und Herzog Maximilian sind als Thonfiguren vorhanden. Gewiss gab der Theatersaal des Herzogs zu ihrer Ausführung die Anregung, und der hohe Ahnherr auch dieser deutschen Kunst ist wieder einmal ein Franzose, Jean Pierre Dantan. Das ist der Humor davon.

J. P. DANTAN, STRAUSS

MAX BURI, DIE ALTEN. 1910

MAX BURI

VON

JOHANNES WIDMER

Es ist mir jedesmal ein Ereignis, so oft ich Buri begegne. Der stämmige, schwärzliche, stark ergraute Mann, in dessen Augen eine kernige Güte leuchtet, der einem die Hand mit einer herzlichen Wucht drückt, die jede Hinterhältigkeit ausschliesst, löst den Eindruck einer seltenen Ganzheit aus. Max Buri ist von allen Künstlern seines Volkes unstreitig der, der das Schweizertum am unmittelbarsten ausdrückt. Mit Amiet teilt er die hingegebne Freude an klarem Farbenglanz, mit Trachsel das in geheimnisvoller Ferne und Höhe schimmernde Firnelicht, mit Hodler die ruhige und doch gespannte Feierstimmung seiner Wandgemälde. Alle diese Ähnlichkeiten sind aber an die Darstellung von Land und Leuten gebannt, die Buris Stärke ist.

So ist er mitten in seine Welt hineingestellt. Münchner im Anfang, wovon heute nur noch eine gewisse breite, gern im Braunen verweilende, saftige Art des Auftrags dann und wann zeugt, vielleicht ein wenig auch die Bevorzugung des Trachtenhaften, hat er sich mit überraschender Sicherheit und Schlichtheit in der Heimat zurechtgefunden. Nicht nur als der gesellschaftsfrohe Mensch, der er ist, sondern als der wurzelstarke Künstler. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der malerische Ausleger Jeremias Gotthelfs, der stille feine Homeride Albert Anker ihm auf den rechten Weg geholfen hat, dass unsre andern in ihrem Besten wirklich meisterhaften Genremaler, die Koller, Stückelberg, van Muyden, Ritz und Buchser ihn förderten. Aber Buri fühlte sich doch alsobald zu einem Manne hingezogen, der eine andere Natur war als der Idyllendichter Anker, der eine Natur war, seinesgleichen, zu Ferdinand Hodler. Hodler hat Buri die Maasse in die Hand gegeben,

die er brauchte; er hat ihm in einer ebenso wichtigen Sache als Beispiel guter Sitten gedient: in einer des eignen Ziels bewussten Vorsicht gegenüber anbrandenden Neuheiten, Lichtwirkungen und Handfertigkeiten. Und zwar machte sich dieser heilsame Einfluss gerade in den Jahren geltend, wo Hodler auf selbstgebahnten Wegen zur Hellmalerei und zur Monumentalität durchdrang. Zu der Zeit, da er die ersten morgenklaren Genferseen und die Helden von Marignano schuf. Selbstverständlich hat Buri, wie Hodler, dem neuen Streben immerdar aufmerksam zugesehen, und da er um vieles jünger und bildsamer war, mochte es auch dazu kommen, dass er lockerer malte und impressionistischer auffasste als sein Freund und Landsmann. Beide halten jedoch ein freies Verhältnis zu den Altmeistern in Ehren. Unter den Meistern der italischen und deutschen Renaissance, den Freskomalern fernen Altertums fühlt sich Hodler, unter den Holländern Buri in seinem Reich. Das sind ihre Zeitgenossen.

Buri tilgte mittlerweile alles Akademische aus seiner Palette, seiner Zeichnung und seinem Herzen, um von der Lehrzeit loszukommen. Hatte zuerst ein üppig dunkler, die Konturen umschwellender Grund die Gestalten des Vordergrunds umhüllt, so gerieten sie in der Folge immer kräftiger, immer entschiedener und immer blühender. Wurden mehr als je Erzeugnisse ihres Bodens, über den sie sich aber selbstbewusst erheben. Es ist aufschlussreich, sie etwa mit den Gestalten Millets oder mit denen Hans Thomas zu vergleichen. Der Deutsche mit seiner Heimlichkeit, der Franzose mit seiner Verschmelzung des Arbeiters und des Arbeitsfeldes stehen einander fühlbar näher als der Schweizer, dessen Menschen gewiss ebensosehr Luft, Lust und Last ihrer Heimat atmen, sich aber eines freiern Menschentums zu erfreuen scheinen. Dieser Vorgang ging im Falle Buris nicht ohne einige rühmliche Ungeheuerlichkeiten vonstatten, besonders als es sich darum handelte, nicht

MAX BURI, DIE BEIDEN FREUNDINNEN. 1911

MAX BURI, POLITIKER. 1908

nur von München, sondern von Anker, Hodler, Buchser Abstand zu gewinnen. Auf riesigen Leinwänden stellte er mit grossem Können und packender Stimmungsgewalt Marktmusikanten dar, die jene heut schon fast verschollenen Moritaten absangen und herunterleierten. Wilde Geberden, rauhe Darstellung. Der echten Eigenart des Bernergebiets kam ein Bild schon näher, worauf biedere Bauernmusikanten zum Tanz aufspielen. Die Haltung ist massvoll, die Farbigkeit bestimmter und weicher. Auf solchem Umwege fand er sich mitten in das rege, leidenschaftlich-gedämpfte Volkstum hinein, dass seiner Gegend eigen ist.

Reine Luft, ein warmes, ordnungsvolles Bunt von Wäldern, Seen und Wiesen, eine heitre Tracht der Männer und der Frauen, deren Gegensatz wie berufen ist, dass man die besonnten Gestalten paarweis zueinandersetze und mit hellem Behagen schildernd abwandle: diese Pflicht legt der Ort dem Maler auf. Das Gebahren der grossen und gemessnen Leute, das Mächtige ihres Daseins in urtümlicher Einsamkeit und Arbeit forderte von selbst zu weit ausgreifenden Gebilden auf. Eine angeborne Prachtliebe, die sich, im grossen, namentlich an einem Bildnis der Frau des Malers als Ganzfigur, im kleinen in vielen selbständigen oder auf Figurenbildern vorkommenden Stilleben offenbart, kommt dem Gebot der Sachen noch entgegen.

MAX BURI, TANZMUSIKANTEN. 1906
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN
SAMMLUNG J. FEINHALS JR., KÖLN

Heute steht Buri der Landschaft und den Menschen mit derselben Freiheit gegenüber. Anders gesagt, seine landschaftliche und seine

figürliche und szenarische Vorstellung sind aller fremden Zusätze entlastet. Was untergeordnet ist, lässt er fallen. Das Wesentliche wird mit der nämlichen Festigkeit und unauffälligen Feinheit hingesetzt, die man an Hodler kennt. Das alte Paar, arbeitshart, ehrenfest, in sonntäglicher Würde erfasst, ist ein Psalm der Arbeit. Das Gleichnisartige aber ist durch den blauen, weissen, grünen Glast der Landschaft, durch den starken Reiz des markig ausgemalten Mittelgrundes und durch die wundersame Modellierung der Dargestellten selber aufgewogen. Die Flächigkeit der Szene thut das ihre, jedem Gedanken an rührsame Absichten die Wurzel auszureissen. Denn sie ist ein rein künstlerisches Element. Mit unvergleichlicher Bestimmtheit trifft Buri an seinen Modellen, die keine „Modelle" sind, im Seelischen und Leiblichen den Augenblick ihres malerischen Vollwerts. Das heisst, er schafft ihn halb, halb wartet er ihn ab, und gleicht so der Art Goethes, während Hodler in seinem herrischen Verfahren geradezu an jenen Schiller gemahnt, der die Muse am Schopfe fasste und sie ihn zu begeistern zwang. Die beiden „Freundinnen" sind das geeignetste Beispiel für diese seine Anlage und Weisheit. Genau so verhält es sich auch mit den Landschaften.

Seine gesammelte Anmut, Fülle und Einfachheit hat Buri in einem Gemälde niedergelegt, von dem keine Wiedergabe möglich ist. Es heisst „Mutter und Kind". Zwanglos und restlos ist der Schein des Überirdischen oder Überzärtlichen getilgt. Die grossgewachsne, kräftig schöne, kluge Frau schreitet gelassen durch einen Weg, den Blatt und Blumen überwuchern. Es ist Dorothea, die da wandelt. Aber sie ist der gewaltigeren, prangenderen Umwelt der neuen Zeit ähnlich. Buri ist von innen heraus, wohl ohne es zu ahnen, ein Meister dieses höchsten Anstands, der Harmonie zwischen Menschenkindern und der Mutter Erde. Diese unnachahmliche Echtheit wohllautender Empfindung setzt seiner kühnen Weise erst die Krone auf.

MAX BURI, EIN OBERLÄNDER. 1909

KUNSTAUSSTELLUNGEN

JENA

In Jena ist am Sonntag den zwölften Juli die *Kunstsammlung des Kunstvereins* eröffnet worden. Dass das bei den beschränkten Mitteln (es wäre fast richtiger von „unbeschränkter Mittellosigkeit" zu reden) des Vereines möglich war, wird der einsichtigen Leitung des Professors Hedemann und der Thatkraft des Dr. Grisebach verdankt. Wie sehr durch diese beiden Männer der Kunstverein an Ansehen gewonnen hat, zeigt am besten der Umstand, dass bedeutende Künstler ihre Werke dem Verein für diese Gelegenheit zum Geschenk gemacht haben. So enthält die Sammlung bereits eine Reihe von Bildern, über deren bleibenden Wert für die Zukunft man nicht mehr im Zweifel sein wird, während im grossen und ganzen sie den Charakter einer Versuchsgalerie trägt, die für geringe Summen Werke von noch nicht allgemein anerkannten Künstlern ankauft. Und sollte es sich in einigen Jahren herausstellen, dass nur ein Teil der angekauften Bilder bestehen bleibt, so kann man die anderen ohne Schmerz verschwinden lassen, der gesteigerte Wert der wenigen wird den Ausfall bei den anderen wett machen. Das gilt sowohl rein im Sinne des Kunstmarktes als auch im Ideellen. Der Architekt Rohde hat sich den Intentionen der Leitung gut anzupassen gewusst, und so ist in Räumen, die in neutralen und lichten Tönen gehalten sind, mit ganz hellen und naturfarbenen Holzmöbeln eine harmonische und geschlossene Umgebung geschaffen, die für die Bilder den denkbar günstigsten Rahmen abgiebt. Die Einrichtung darf fast als vorbildlich dafür angesehen werden, wie mit ganz bescheidenen Mitteln Räume so gestaltet werden können, dass die Kunstwerke als Hauptsache zur Geltung kommen, und das Ganze durchaus behaglich wirkt.

Der Hauptraum ist den Schweizer Malern gewidmet: voran F. Hodler, der eine Figur aus seinem grossen Bild für Hannover stiftete (es ist der mit dem Mantel links von der Mittelfigur), ausserdem besitzt der Verein die Lithographie des Mädchens von dem Bilde, das sich im Folkwangmuseum befindet, „der Frühling". Das Blatt ist in seiner Wirkung kaum schwächer als das grosse Gemälde. Die ältere Generation ist durch die „Testa di morto" von Segantini vertreten (Leihgabe).

Von Cuno Amiet ist ein schöner grosser Mädchenakt und ein farbiges Blumenstück da. (Geschenk des Künstlers), Giacometti stiftete ein farbiges kleines Bild von einem Engadinerdorf, auch Hermann Huber ist durch das ausdrucksvolle Bild „Araberin" und zwei Radierungen vertreten, ein Schweizer Sammler schenkte ein liegendes Mädchen von Auberjaunois. Ein zweiter Raum, es ist der, welcher am einheitlichsten und behaglichsten wirkt, enthält Werke der „Expressionisten".

In einem graphischen Kabinett sind ausser einem Teil der genannten Künstler noch Cézanne, Munch und W. Klemm vertreten, und endlich ist ein kleiner Raum Jenenser Künstlern gewidmet, unter denen der ehemals in Jena wirkende E. Kuithan, Ch. Natter, H. Haack genannt sein mögen. Der Unterzeichnete hielt die Eröffnungsrede, in der er auf die Wichtigkeit, die Kunst der lebenden Generation zu sammeln, hinwies. B. Graef.

PARIS

Der Pariser Kunstsalon Levesque hatte den deutschen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck zu einer Sonderausstellung eingeladen. Die ausgestellten Arbeiten: achtzehn Skulpturen, sieben Bilder und vierzig Radierungen sind den Lesern dieser Zeitschrift grösstenteils bekannt, so dass sich eine eingehende Besprechung der Ausstellung erübrigt.

In der Galerie Manzi Joyant fand eine 201 Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Plakate umfassende Ausstellung von Henri de Toulouse-Lautrec statt. O. G.

WILHELM LEHMBRUCK, DREI FRAUEN. ZEICHNUNG
IM BESITZ DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS, MAGDEBURG

MALMÖ

Die baltische Ausstellung

Von den vielen, allzuvielen Ausstellungsbesuchen dieses Sommers bleibt die Fahrt nach Malmö in freundlicher Erinnerung. Hier waren die vier Ostseenationen Deutschland, Schweden, Dänemark und Russland zu friedlichem Wettkampf auf den Plan getreten, um den Wert ihrer Friedensarbeit aneinander abzuschätzen. Der Stockholmer Architekt Ferdinand Boberg hatte den Konkurrenten einen festlich geschmückten Kampfplatz hergerichtet, dem ein schlank aufsteigender, weit über das Meer hin sichtbarer Aussichtsturm zum einprägsamen Wahrzeichen wurde. Um einen kreisrunden Zentralplatz gruppierten sich die Ausstellungshallen der vier beteiligten Völker. Abseits davon lag die Kunsthalle. Allerlei Kleinbauten und Sonderausstellungen, Fischereihalle, Jagdausstellung, Krematorium usw. eingebettet in blumenreiche Gartenanlagen, waren vereinzelt über das grosse Gelände verstreut. Als Ganzes bot die Ausstellung mit ihren weissgetünchten Bauten, mit ihren bunten Farben und mit dem dunkelblauen schwedischen Himmel darüber ein farbenfrohes, eindrucksvolles Bild. Diesem erfrischenden Gesamteindruck ist es zuzuschreiben, wenn die architektonischen Schwächen der einzelnen Ausstellungshallen nicht besonders nachteilig empfunden wurden. Es ist weder die Architektur von Boberg, der ausser der Gesamtanlage auch den Kongresssaal, die Kunsthalle und die Haupthalle der schwedischen Abteilung errichtet hat, mehr als eine geschickte und klug die Tradition benützende Akademikerarbeit, noch findet sich unter den Bauten der übrigen Nationen eine künstlerisch besonders hervorragende Tat: der Architekt des Deutschen Hauses begnügt sich mit einer die Front des Messelschen Wertheimbaues recht ungeschickt variierende Fassade, der Pavillon Russlands kommt selbst bei geringen Ansprüchen nicht in Betracht und was Dänemark betrifft, so stellt die Front seines Ausstellungshauses nur eine wortgetreue Kopie irgendeines alten dänischen Landsitzes aus der Barockzeit dar. Hinter dieser physiognomielosen Aussenseite liegt aber eine Flucht ausgezeichnet hergerichteter Säle. Sie gruppieren sich um einen offenen Hof, in den unsere Abbildung einen Einblick gestattet. Die Ausstattung des Innern erfolgte mit ganz einfachen Mitteln: es ist durchweg ein roh belassenes Tannenholz verwendet, das nur an besonderen Stellen durch aufgemalte Ornamente oder Schnitzereien verziert ist.

In der Kunsthalle tritt Deutschland imponierend auf. Es ist mit den besten Bildern seiner ersten Meister vertreten. Menzel, Leibl, Feuerbach, Marées, Trübner sind mit bekannten Werken aus öffentlichen und privaten Galerien vertreten. Von Deffreger sieht man eine Reihe ausgezeichneter Frühbilder aus der Zeit von 1872/73. Die Mitglieder der Berliner Sezession, Liebermann, Slevogt, Graf von Kalckreuth, Kardorff, Walser, Gaul und Barlach, haben eine Reihe der von den letzten Ausstellungen am Kurfürstendamm her bekannten Werke gesandt. Auch die Stuttgarter, Karlsruher und Dresdener Malergruppen sind mit charakteristischen Proben vertreten. Die schwedische Abteilung wird von den Werken des berühmten Dreigestirns Liljefors, Larsson und Zorn beherrscht.

Dänemark besitzt in Joakim Skoogaard, der einige seiner Gobelinentwürfe und Mosaikkartons ausgestellt hat, einen prächtigen Bewahrer alter, ehrwürdiger Kunstüberlieferungen. Wer in der russischen Abteilung Proben einer selbständigen, stark nationalgefärbten Kunst zu finden glaubt, kommt nicht auf seine Rechnung.

Aus den Industriehallen nimmt man den stolzen Eindruck mit sich fort, dass Deutschland, nicht nur was die Qualität seiner Erzeugnisse, sondern auch was die geschickte und geschmackvolle Art ihrer Ausstellung betrifft, ausser Wettbewerb steht. Den zweiten Platz belegt dann Schweden, das sich mit den Produkten seiner Grossindustrie, Werkzeugen, Maschinen usw. sehr vorteilhaft präsentiert.

W. C. Behrendt.

WILHELM LEHMBRUCK, GENEIGTER FRAUENKOPF

HENNING HANSEN, HOF DES DÄNISCHEN HAUSES AUF DER BALTISCHEN AUSSTELLUNG IN MALMÖ

CHRONIK

Charles Sedelmeyer und die moderne Malerei.

Der auf dem internationalen Kunstmarkt rühmlich bekannte Pariser Kunsthändler Charles Sedelmeyer ist abermals als Kunstschriftsteller hervorgetreten. Dieses Mal offenbar mit noch weniger Glück, als voriges Mal, (wo er seine Stimme zur Verteidigung des zweifelhaften grossen Rembrandt der Sammlung Weber erhob). Heute handelt es sich um moderne Malerei, das Buch heisst: „M. von Munkácsy, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung“ von C. Sedelmeyer (Verlag Charles Sedelmeyer Paris 1914). Das Vorwort beginnt mit folgendem Satz: „Ich trage keine Bedenken, hier unverhohlen ein grosses Wort gelassen auszusprechen, Munkácsy war der grösste Maler des neunzehnten Jahrhunderts.“

Als Autor fühlt Herr Sedelmeyer die Verpflichtung, diese Behauptung zu beweisen. Sein Beweis ist zwiefacher Art. Erstens positiv, zweitens indirekt.

Für den positiven Teil führt Herr Sedelmeyer erstens seine eigene Meinung an: „Er war der grösste Kolorist im realistischen Sinn, er besass eine mächtige Gestaltungskraft und eine fabelhafte Vielseitigkeit. Er war ein Dramatiker und ein Lyriker. Er hatte Geist und hatte Herz. Aus seinen Werken spricht der tiefe Denker und der fein fühlende Gemütsmensch. Vor allem hatte er aber eine Eigenschaft, die bei der Wertbemessung den Ausschlag giebt: er war originell, eine Individualität, er glich keinem anderen Maler seiner Zeit noch der vergangenen Jahrhunderte: er war Munkácsy.“

Zweitens. Die Meinung einiger anderer Zeitgenossen; zum Beispiel: „Bekannte französische Meister wie Henner, Vollon und andere gaben zu, dass seit der ‚Nachtwache‘ keine so grossartige Schöpfungen entstanden seien.“ (Gemeint sind: „Christus vor Pilatus“ und die „Kreuzigung“.) Ferner: „Die Königin von Italien sagte: ‚diese Bilder laden ein zum Gebet‘; und „der berühmte amerikanische Pastor Reverend Talmage erklärte, es gäbe keine ergreifendere Predigt“.

Soviel über den positiven Teil des Beweises.

Was den indirekten Beweis betrifft, so war die Disposition gegeben: Wenn man feststellen kann, dass alle anderen grossen Meister des neunzehnten Jahrhunderts neben Munkácsy verschwinden, so ist der Beweis erbracht. Herr Sedelmeyer lässt nun die grossen Maler des neunzehnten Jahrhunderts Revue passieren, und mit einer Unerschrockenheit, um die ihn der jüngste Journalist beneiden könnte, teilt er seine Zensuren aus. Gnade finden vor seinen Augen Israels und Millet. „Beide also waren in ihrer Art grosse Meister, aber eben auf das gegebene Genre beschränkt.“

Delacroix — „geistreicher Komponist mit schönem tiefen Kolorit. Leider war dieses Kolorit von Rubens hergeholt, daher konventionell wie Rubens selbst, und hat nicht jene Naturwahrheit, die man heute fordert." Courbet malt vorwiegend in einer Note und besass bei weitem nicht Munkácsys Vielseitigkeit, wenn er auch ein grosser Realist und ein Bahnbrecher im guten Sinne war. Manet — „derber, geschmackloser Realist"; „die hartgemalte ‚Olympia', unter die Koloristen im Louvre gehängt, wirkt wie eine Beleidigung für das fein empfindliche Auge."

„Menzel war der eminenteste Zeichner, aber als Maler und Kolorist nicht ersten Ranges."

„Eines Malers möchte ich nicht vergessen, den ich sehr liebe, Leibl, den auch Munkáscy sehr hoch schätzte, und der der beste realistische Maler Deutschlands genannt werden kann. Aber er war nichts weniger als ein schöpferischer Geist und seine Vorwürfe sind sehr beschränkt. Man braucht nur das vor kurzem erschienene Buch mit 232 Reproduktionen seiner Werke zu durchblättern. Seine Oeuvre besteht, abgesehen von den „Dorfpolitikern" (fünf Figuren), ausschliesslich aus Köpfen, Büsten, halben, selten ganzen Figuren. Zwar sind alle interessant gemalt, aber man vermisst darin Komposition, geistvolle Erfindung. Streben nach höheren Themen."

Ich denke, das genügt, um sich eine Vorstellung davon zu machen, was dieses Munkácsy-Buch eigentlich bedeutet. Aber auch sonst ist es sehr witzig, zum Beispiel der Seitenhieb auf die Impressionisten, „jene Maler, die man Impressionisten nennt, wahrscheinlich, weil sie mit all ihren gleich monochrom weissgemalten Bildern keine Impression hervorzubringen vermögen;" und dergleichen mehr. Was dann an praktischer Ästhetik in der Biographie steht, dieses herauszufinden, muss ich dem Leser überlassen.

Es sind noch längst nicht alle Bilder von Munkácsy im festen Besitz. Der illustrierte Katalog verzeichnet eine Anzahl ohne Angabe des Besitzers. Bei dreien ist angemerkt, dass Herr Charles Sedelmeyer sie sein eigen nennt.

Wenn ein Kunsthändler, der mit einem der erfolgreichsten Maler des neunzehnten Jahrhunderts intim und, wie er selbst sagt, treu befreundet war, der die Produktion dieses Künstlers bis zum Jahre 1888 kontraktlich gekauft hat; der die Hauptwerke dieses Künstlers besass und verhandelte und der heute noch einige Werke von ihm besitzt — wenn ein solcher Kunsthändler ein Buch über „seinen" Künstler schreibt, so möge er sich im Rahmen der schlichten, auf persönlicher Erinnerung beruhenden Biographie halten und verschone uns mit seinem Urteil über die moderne Malerei und mit seiner Umwertung aller Werte. Nicht, weil zu befürchten wäre, dass man ihm glaubt, oder dass, infolge dieser blinden Überschätzung, das berechtigte Ansehen Munkácsys leiden könne; Herr Sedelmeyer denkt sich die Beeinflussung der öffentlichen Meinung zu leicht, man weiss auch ohne ihn, wer Munkácsy war. Also, nicht aus Besorgnis. Sondern weil es in Deutschland einstweilen noch zum guten literarischen Ton gehört, auch den Schein von Interessiertheit selbst dann zu meiden, wenn niemand an der Lauterkeit der Absichten des Autors zu zweifeln Ursache hat.

JOHANN SPERL †

Der in diesen Wochen im Alter von 74 Jahren gestorbene Maler Johann Sperl ist vor allem bekannt als der treueste Freund Wilhelm Leibls und als einer der solidesten Künstler des Leiblkreises. Über seine Bedeutung als Maler hat „Kunst und Künstler" im VII. Jahrgang (S. 207 u. ff.) in einem Aufsatz des Leiblbiographen Jul. Mayr berichtet. Aus dem Münchner Genre ist Sperl in seinen besten Arbeiten zu einer schönen malerischen Freiheit emporgewachsen, mitgerissen von der freien Gründlichkeit des von ihm bewunderten Freundes. Doch hat er in sehr sympathischer Weise nie versucht Leibl zu imitieren. Er ist sich und der Eigenart seines fest umgrenzten Talents durchaus treu geblieben, trotz aller Fähigkeit von dem Grösseren zu lernen. Einige charakteristische Bilder von ihm besitzt die Berliner Nationalgalerie.

KARL KÖPPING †

Der sechsundsechzigjährig gestorbene Karl Köpping hat sein Bestes als Radierer geleistet. Und zwar als reproduzierender Radierer, als ein die grossen Meisterwerke des Franz Hals oder Rembrandts in die Schwarzweisstechnik der Radierung mit feinstem Verständnis und freier Kraft Übersetzender. Als Maler liebte Köpping vor allem den Franzosen Besnard, was die Entwürfe für Wandgemälde in einer Berliner Schule, woran er in den letzten Jahren arbeitete, deutlich und nicht eben glücklich verraten. Eine merkwürdige Episode gab es dann auch in Köppings Künstlerleben, als er, um 1897 etwa, mit einer Reihe von geblasenen Gläsern in Blumenformen vor der Öffentlichkeit erschien. Diese feinen, zierlichen Gebilde einer sehr intimen Naturbeobachtung und glänzender technischer Fähigkeiten haben zu ihrer Zeit fast sensationell gewirkt.

NEUE BÜCHER

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen durch Max Theuer. Verlag Heller & Co. Wien und Leipzig 1912.

Im Jahre 1877 wurden die kleineren kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis von H. Janitschek herausgegeben, erst jetzt ist das literarische Hauptwerk Albertis, die zehn Bücher De re aedificatioria, erstmalig in deutscher Sprache erschienen. Max Theuer hat die Übersetzung besorgt und mit einer kurzen Einleitung und zahlreichen Literaturanmerkungen versehen. Diese erste deutsche Ausgabe ist sehr zu begrüssen, nicht nur als ein blosser Zuwachs der in unseren Tagen so beliebt gewordenen Quellenschriften, sondern als wertvoller Beitrag zum Verständnis des gewaltigen Umschwunges, der sich in der italienischen Kunst und Kultur am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vollzog. Alberti war der erste Renaissancearchitekt, der die neuen Aufgaben und Ziele humanistischer Bildung auch literarisch in feste Formen zu fassen versuchte und damit die Grundlagen für zahlreiche spätere Werke lieferte.

Nach den Schriften Vitruvs, also nach fast anderthalb Jahrtausenden erschien mit Albertis Büchern über die Baukunst zum ersten Male wieder ein Werk über architektonische Formen und Gesetze. Das einen Anhang bildende zehnte Buch, sowie die ersten fünf Bücher enthalten im wesentlichen konstruktive und technische Angaben, die vor allem den Fachmann anregen werden (so zum Beispiel die im Vitruv fehlende Theorie der Gewölbe im vierzehnten Kapitel des dritten Buches). Weit interessanter wird Alberti in den Büchern sechs bis neun, wo er sich der formal-ästhetischen Seite seiner Baulehre zuwendet. Hier zeigt er sich völlig unabhängig von Vitruv und als durchaus selbständiger Renaissancekünstler. Nicht bindende Maasse und starre Grenzen will er geben, sondern nur Anhaltspunkte, immer von der klaren Erkenntnis ausgehend, dass sich die Entwicklung der Architektur nur im Anschluss an das historisch Gewordene vollziehen kann. Vor allem ist sein Versuch einer allgemeinen Bauästhetik im neunten Buch erwähnenswert. Jakob Burckhardt urteilt darüber in der Geschichte der Renaissance in Italien: „Sehr bedeutend ist seine ästhetische Festsetzung der kubischen Verhältnisse der Innenräume. Wenn auch er und andere sich tatsächlich kaum daran banden, ja, wenn es sich um ein blosses Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum erstenmal ganz deutlich bewusst als die Architektur des Raumes und der Massen."

Druck und Ausstattung der in sechshundert handschriftlich numerierten Exemplaren hergestellten Ausgabe ist mustergültig – ausgenommen die leider viel zu klein reproduzierten Zeichnungen. Wenn der Heraus-

geber auf die Beigabe von ergänzenden Zeichnungen nicht verzichten wollte — die alten Originalausgaben sind ohne Abbildungen erschienen —, so hätte man wohl am besten auf die schönen und deutlichen Holzschnitte zurückgreifen können, die in den späteren italienischen Alberti-Ausgaben des sechzehnten Jahrhunderts enthalten sind. E. P. R.

Emil Schaeffer, Von Bildern und Menschen der Renaissance. Berlin, Julius Bard. 1914.

Nicht alle Sammlungen älterer Abhandlungen sind solcher wissenschaftlicher Beachtung und solchen menschlichen Interesses würdig wie dieser Band der Aufsätze Emil Schaeffers zur Ikonographie der Renaissance. Die Art, wie Schaeffer kritische Probleme objektiv entwickelt, der gestrengen Methode der Forschung völlig ergeben, um sie sogleich lebendig umzudeuten und in seiner überlegten Sprache persönlich und klar zu lösen, diese Art ist den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannt. Sie wirkt nicht widerspruchsvoll, wie man glauben sollte, sondern im Gegenteil so einheitlich wie möglich, da die über den Dingen stehende Persönlichkeit des Beobachters und Schriftstellers bei Schaeffer nicht Maske, sondern Individualität ist. Ihm gelingt, was wenigen beschieden, eins zu werden mit dem Boden der historischen Thatsächlichkeit, ohne von dem Lebendigen seiner geistigen Atmosphäre aufzugeben, weil ihm dieses Lebendige höchstes unbewusstes Bedürfnis ist. Die aufgerufenen Gestalten der Renaissance sind ihm keine Schemen, sondern wiedererwachte Genossen zu geistigem Verkehr, und so wird er den Teufel danach fragen, ob eine solche „theatralische" Beschäftigung auch akademisch geschätzt werde oder nicht. Bei sorgsamer Durchnahme dieser Aufsätze ist besonders erstaunlich, die innere Notwendigkeit zu erkennen, mit der Schaeffer zur Behandlung von ikonographischen Fragen gedrängt wird, wozu er vortrefflich begabt erscheint, und er steht in einer Hinsicht ziemlich allein unter seinen Fachgenossen, welchen zumeist die glückliche Gabe versagt ist, mitzuempfinden und andere dann empfinden zu lassen, worüber sie schreiben.

Hermann Uhde-Bernays.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Venezianische Malerei von Kurt von Peter, Berlin, bei Leonhard Simion Nachf. 1914.

Alt-Bayern und Schwaben. Mit 365 Abbildungen und einer Einleitung und kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Hans Karlinger. 1914. Einhorn-Verlag, Dachau.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. IV. Bd. Herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein. Berlin 1914 bei Ernst Wasmuth, A.-G.

ZWÖLFTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG